

SOIXANTE-QUINZIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

DÉCEMBRE 1933

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII^e)

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux, et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît sous la direction de Georges Wildenstein. C'était depuis 1923 un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

ROGER SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, et de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON.

PIERRE D'ESPEZEL.

SOMMAIRE

L'Art maya, par <i>M. Frans BLOM</i> , professeur à l'Université Tulane.....	321
Un chef-d'œuvre oublié de l'ancien hôtel de ville de Paris, par <i>M. Pierre du COLOMBIER</i>	341
La <i>Gazette des Beaux-Arts</i> et la gravure, par <i>M. J. LIEURE</i>	351
Le caractère de Chardin et sa vie, par <i>M. Georges WILDENSTEIN</i>	365
Bibliographie	381

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis.

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	180 fr.
ÉTRANGER	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	210 fr.
	{ Autres Pays	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

*(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.),
les planches sont tirées sur madagascar
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)*

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	280 fr.
ÉTRANGER	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	310 fr.
	{ Autres Pays	340 fr.

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR.
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR.
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90.*

Abonnez-vous à la *Gazette des Beaux-Arts* et à *Beaux-Arts*.

Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à la
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

Veuillez m'abonner pour une année (12 numéros) à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
à partir du 1^{er} 19

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de la revue **BEAUX-ARTS**.)

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :
(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

*Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an, 12 numéros) : FRANCE : **180 fr.**

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : **210 fr.**

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : **230 fr.**

Le numéro : **15 fr.** (Étranger : port en sus). **Compte chèques postaux : Paris 1390-90.**

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17.

Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à
BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

Veuillez m'abonner pour une année, six mois, à **BEAUX-ARTS**, à partir
du 1^{er} 19

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :
(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

*Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT : FRANCE : un an, **42 fr.**; six mois, **23 fr.**

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, **56 fr.**; six mois, **30 fr.**

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, **70 fr.**; six mois, **38 fr.**

Le numéro : **1 fr.** (Étranger : port en sus).

Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17.

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT



LA NUIT

VOYAGEZ COUCHÉS EN LITS-TOILETTE (1^{re} classe), ou en COUCHETTES (toutes classes)

RENSEIGNEMENTS ET PRIX DANS LES GARES DU RÉSEAU

CHEMINS DE FER P. L. M.

PLACES DE COUCHETTES-TOILETTES ENTRE PARIS ET LA CÔTE D'AZUR

Vous déplacer sans fatigue, sans perte de temps, arriver frais et dispos, voilà ce que vous pouvez faire en voyageant de nuit dans les grands trains de la Côte d'Azur.

Ces trains comportent toutes les catégories de places couchées. Utilisez, en particulier, les places de couchettes-toilette qui sont mises à la disposition des voyageurs de 1^{re} classe dans les deux rapides partant de Paris à 17 h. 45 et 19 h. 50, de Menton à 14 h. 37 et 18 h. 32. Vous ne paierez qu'un supplément de 79 fr. 40 et vous économiserez une nuit d'hôtel.

PARIS-LYON en 5 h. 25.

Le P.-L.-M., qui avait été jusqu'ici moins soucieux de grandes vitesses que d'autres Réseaux, paraît aujourd'hui chercher à rattraper le temps perdu.

Il met en marche, depuis le 8 octobre, un train rapide Pullmann qui abat les 512 kilomètres séparant Paris de Lyon, en 5 h. 25, soit à une vitesse commerciale de 95 kilomètres à l'heure.

L'an dernier, le train le plus rapide mettait encore 5 h. 58 pour effectuer ce trajet.

Ce nouveau rapide constitue l'amorce du Côte-d'Azur Pullmann qui circulera, à partir du 15 décembre, entre Paris et Menton, comme précédemment. Mais le trajet Paris-Nice sera parcouru en 12 h. 25 au lieu de 13 h. 30 l'an dernier.

La vitesse commerciale sera ainsi portée à 88 kilomètres à l'heure, résultat très remarquable sur un trajet de 1085 kilomètres, dont le tracé est hérissé de nombreuses difficultés.

CHEMINS DE FER DU NORD

SERVICES RAPIDES entre la France et l'Angleterre.

Depuis le 8 Octobre dernier les 4 Services de jour prévus entre la France et l'Angleterre, via Boulogne et Calais, seront maintenus et améliorés dans les conditions suivantes :

1^o DE PARIS A LONDRES

Départ de Paris-Nord à		Arrivée à Londres-Victoria à
8 h. 20	Via Calais-Douvres .. .	15 h. 10
10 h. 30	Via Boulogne-Folkestone.	17 h. 20
12 h. 10	Pullman « Flèche d'Or », via Calais-Douvres	19 h. 00
12 h. 20	Via Calais-Douvres .. .	19 h. 00
16 h. 40	Via Boulogne-Folkestone.	23 h. 05

2^o DE LONDRES A PARIS

Départ de Londres-Victoria à		Arrivée à Paris-Nord à
9 h. 00	Via Folkestone-Boulogne .	15 h. 50
11 h. 00	Pullman « Flèche d'Or », via Douvres-Calais.	17 h. 40
11 h. 00	Via Douvres-Calais .. .	18 h. 10
14 h. 00	Via Douvres-Calais	20 h. 45
16 h. 30	Via Folkestone-Boulogne.	23 h. 10

CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS

LES BONNES RELATIONS entre la FRANCE et le MAROC au départ de PARIS QUAI-DORSAY.

1^o — Par Hendaye, Madrid, Algésiras et Tanger (service quotidien).

Trains rapides (1^{re}-2^e classes et toutes classes) et services de luxe quotidiens (wagons-lits, la nuit; wagons-salons, le jour) en France et en Espagne; service de correspondance automobile pour la traversée de Madrid; moins de 3 heures de mer. Correspondance immédiate à Tanger par train rapide pour Fez, Rabat et Casablanca (wagon-lits 1^{re} et 2^e classes) avec continuation sur Marrakech.

2^o — Par chemin de fer Paris-Toulouse et par avion au départ de Toulouse.

Service aérien quotidien de Toulouse pour Tanger, Rabat et Casablanca. Une nuit en chemin de fer et une journée d'avion.

3^o — Par Toulouse, Port-Vendres, Oran et Taza.

Trains rapides toutes classes : couchettes Paris—Port-Vendres-Quai avec transbordement direct du train au paquebot ou wagons-lits Paris—Port-Vendres (ville). Service maritime hebdomadaire : 26 heures de mer. Au départ d'Oran trains et service automobile directs.

4^o — Par Bordeaux et Casablanca.

Service maritime hebdomadaire. Traversée en trois jours par les rapides et confortables paquebots *Meknès* et *Marrakech*.

Pour tous renseignements s'adresser aux Agences des Réseaux de Paris à Orléans, et du Midi, 16, boulevard des Capucines et 126, boulevard Raspail; à la Maison de France, 101, avenue des Champs-Élysées, à Paris; à la Gare de Paris-Quai d'Orsay; aux principales Agences de Voyages.

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

Rue La Boétie, 39, Paris-VIII^e

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN

Série ancienne — XII^e volume.

En souscription

Pour paraître le 15 décembre 1933

GEORGES WILDENSTEIN

CHARDIN

238 héliogravures

reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste
(peintures à l'huile et pastel).

Un volume in-4^o raisin (25 × 32) de 400 pages,
dont 128 pages d'illustrations.

Prix de souscription : 200 francs

A la mise en vente, le prix de ce volume sera porté à 250 francs.

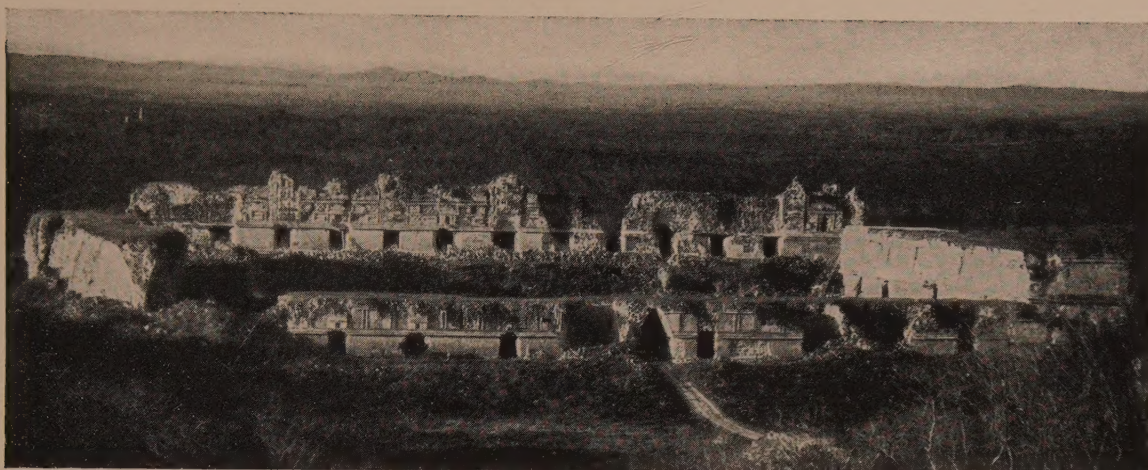


FIG. 1. — MAISON DES NONNES, A UXMAL (Courtesy of Chicago World's Fair, 1933, and Tulane University.)

L'ART MAYA



FIG. 2. — TÊTE MAYA, EN JADE
(Collection Frans Blom.)

Quand il s'agit de l'Ancien Monde, nos études d'histoire de l'art suivent le cours défini des siècles et procèdent par énumération de noms d'artistes. Nos recherches ont atteint un tel point de précision qu'il nous est permis de dire : telle ou telle peinture, tel ou tel buste appartient à tel siècle. Nous savons par cœur quelle fut l'expression artistique d'un certain peuple, à une époque donnée. Dans le Nouveau Monde, le grand art s'est manifesté longtemps avant l'arrivée des peuples européens. Mais notre connaissance de l'histoire des habitants du continent américain est encore fort peu avancée. C'est seulement dans cette dernière dizaine d'années qu'il nous a été possible de répartir d'un siècle à l'autre les ouvrages que nous avons sous les yeux, et dont les plus parfaits sont antérieurs à la conquête. Nous savons à peine le nom d'un chef d'État, nous serions fort embarrassés de citer le nom d'un seul artiste.

Nos musées nous mettent en présence des chefs-d'œuvre de la civilisation maya, qui demeure à l'avant-garde de la civilisation américaine. Nous y admirons des vases exquis, revêtus de peintures qui

égalent, et parfois dépassent, par leur effet décoratif, celles des vases grecs. Des monuments sculptés s'offrent à notre admiration. Des bas-reliefs de stuc, des pendentifs de jade, des vases d'albâtre prennent rang parmi les plus délicats travaux qu'ait jamais produits l'industrie d'un peuple. Le petit nombre des privilégiés

qui ont pu s'aventurer dans les jungles de l'Amérique Centrale, ont été frappés d'étonnement devant des temples et des palais immenses construits par des maîtres-architectes, et qui s'écroulent lentement, oubliés au cœur de la luxuriante forêt tropicale. S'il n'est pas encore possible de traiter de l'art maya dans son ensemble, ou de retracer son histoire, nous pouvons du moins, et c'est ce que je voudrais faire dans le présent article, présenter quelques-unes de ses plus remarquables manifestations.

La contrée occupée par les Mayas est répartie actuellement entre le Mexique, le Guatemala, le Honduras britannique et le Honduras espagnol (fig. 3). Elle est comprise entre le 22^e et le 14^e de-



FIG. 3. — CARTE DU YUCATAN.

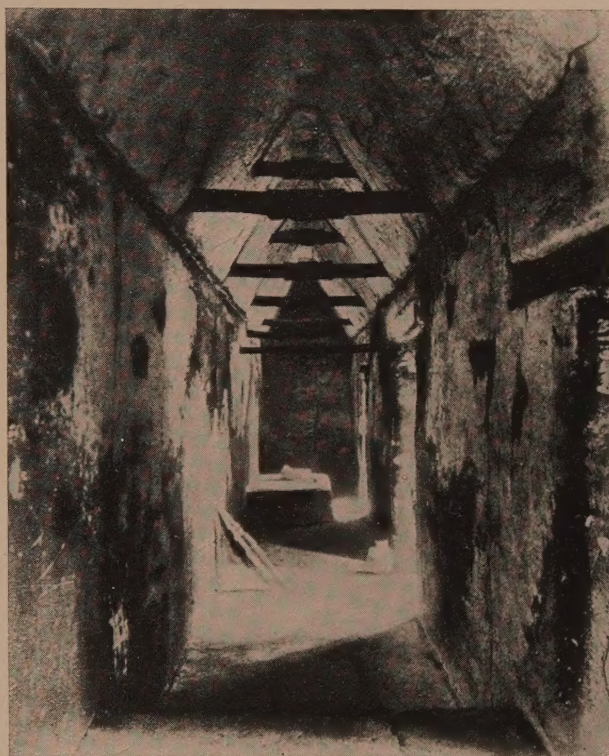
gré de latitude nord, le 87^e et le 94^e degré de longitude ouest. Sa plus grande partie s'étend dans une région semi-tropicale. Au sud de cette aire géographique s'élèvent des montagnes, où l'on trouve un climat plus tempéré et une végétation d'un caractère plus septentrional. A l'ouest, cet habitat a pour bordure le territoire jadis occupé par les Zapotèques, les Aztèques et les Olmèques; à l'est se trouve l'ancien pays des Chorotegas et des Nicoyas. La civilisation maya présente un aspect uniforme sur toute cette région, et ses seules variations sont celles que le temps a déterminées.

La langue est également homogène dans ses racines; elle comprend une infinité de dialectes issus du même tronc, comparables aux langues romanes dérivées du fond latin. En un point, le pays des Huastèques, dans le nord du Mexique, nous rencontrons un dialecte maya, mais la culture de ce peuple n'a guère de rapport avec celle des anciens Mayas.

Les recherches archéologiques de ces années récentes ont montré qu'une civilisation primitive, dite « archaïque », forme une première couche sur la région maya comme sur le reste du plateau mexicain. Il n'a pas encore été possible de déterminer d'où vinrent les Mayas. Dans les villes où nous trouvons les plus anciens monuments, datés selon la chronologie maya, se manifeste aussi un système très développé dans l'architecture et dans le plan de la cité. Ce que nous savons de ce peuple se réduit à fort peu de chose. Nos sources d'information, en ce qui touche son histoire, dérivent presque exclusivement des rapports rédigés par les conquérants espagnols et les missionnaires. La plus importante est la *Relación de las cosas de Yucatan*, de Diego de Landa, éditée et publiée par Jean Genet, avec une excellente traduction française.

Le P. Landa nous donne une peinture très vivante de la vie des Mayas à l'époque de la conquête, et de récentes recherches archéologiques ont montré qu'ils n'ont pas beaucoup changé durant les derniers siècles de leur histoire. Ils étaient répartis en différents États urbains, gouvernés chacun par une famille de nobles ou de chefs. Ces cités étaient les centres d'un monopole commercial et se livraient parfois de rudes combats. Mais les Mayas n'étaient pas seulement gouvernés par leurs chefs. Les grands prêtres et leurs assistants avaient un grand empire sur les masses. La religion étant polythéiste, dans la pratique, chaque heure du jour et chaque activité de l'homme étaient sous le contrôle d'un dieu. L'ensemble du peuple était divisé selon les métiers : commerçants, chasseurs, artistes, architectes, tailleurs de pierre, guerriers. D'innombrables hordes d'esclaves servaient de bêtes de somme.

Dans tout le domaine maya s'élèvent les restes d'immenses cités construites en

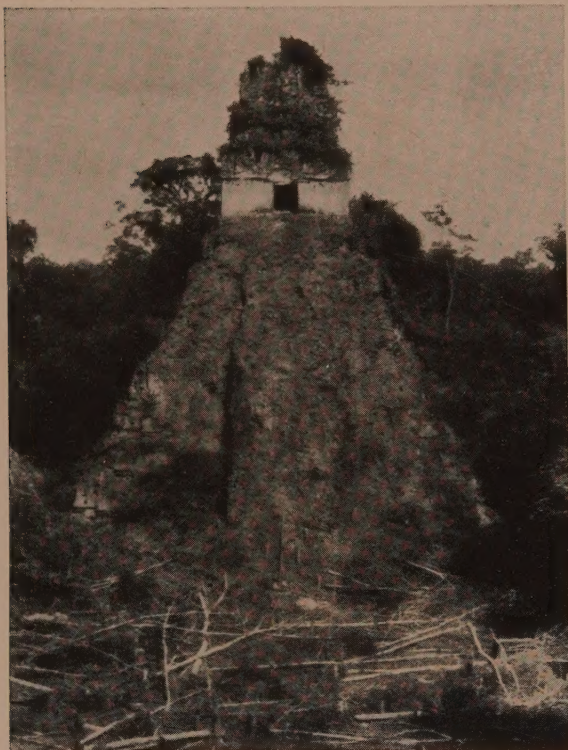


Phot. Tozzer.

FIG. 4. — CHAMBRE D'UN PALAIS DE TIKAL.
(Courtesy of Peabody Museum. Harvard University.)

blocs de grès assemblés avec du mortier. Ce qui subsiste de ces villes c'est leur centre civique, les grands temples construits pour le culte des dieux, d'énormes groupes de constructions de pierre disposées autour de cours, demeures des prêtres et des nobles, et d'innombrables piliers de pierre revêtus de sculptures représentant des figures humaines et des bandes d'hiéroglyphes.

L'homme du commun vivait dans des chaumières aux toits de palmes, probablement du même type que celles qu'habitent aujourd'hui les Indiens. Aucun



Phot. Maler.

FIG. 5. — GRAND TEMPLE A TIKAL.



Phot. Blom.

FIG. 6. — TEMPLE DU SOLEIL, A PALENQUE.

(Courtesy of Peabody Museum, Harvard University.)

vestige n'en a subsisté, en raison de la matière périssable qui les constituait.

Les historiens de nos jours ont divisé la civilisation maya en deux groupes. Le plus ancien habitait la partie méridionale de la région, le plus récent la péninsule du Yucatan. Toutefois, il n'y a pas de solution de continuité entre ces deux catégories arbitraires. Chaque année, de nouvelles découvertes nous prouvent que les Mayas se dirigèrent, d'un mouvement continu, du sud au nord, et l'étude de l'architecture permet de suivre une évolution graduelle qui, partant de la construction lourde et massive du sud, s'achemine vers les monuments plus légers et plus raffinés du nord du Yucatan, où les Mayas parvinrent à l'époque de leur Renaissance, et où ils tombèrent aux mains de leurs conquérants espagnols.

Dans la partie méridionale — la plus ancienne — du domaine maya sont épars, au cœur de la jungle, les restes des grandes cités de Copan, Quirigua, Tikal, Yaxchilan, Piedras Negras, Palenque et Comalcalco, et de centaines d'autres moins importantes.



Phot. Leyrer.

FIG. 7. — LA MAISON DES TORTUES. UXMAL

(Courtesy of Chicago World's Fair 1933 and Tulane University.)



Phot. Leyrer.

FIG. 8. — PORCHE, A UXMAL.

Nous ne pourrons ici que citer quelques-unes de ces villes, en décrivant ce qui subsiste de leurs monuments les plus remarquables. Les temples de Copan et de Quirigua sont aujourd'hui totalement ruinés, mais dans les grandes forêts du district de Peten, au nord du Guatemala, s'élèvent les magnifiques pyramides de Tikal, dans leur silencieuse splendeur, au-dessus de la jungle tropicale. Cette grande ville, située à au moins cinq jours de voyage, à dos de mulet, de la frontière du Honduras britannique, s'étend sur plusieurs milles carrés de superficie. Elle comprend plus de quatre-vingts temples restés debout, et plusieurs de ceux-ci renferment plus de deux douzaines



Phot. Leyrer

FIG. 9. — LE GRAND PALAIS DE SAYIL.
(Courtesy of Chicago World's Fair, 1933, and Tulane University.)



Phot. Leyrer.

FIG. 10. — « ARC-DE-TRIOMPHE » DE LABNA.
(Courtesy of Chicago World's Fair 1933, and Tulane University.)



FIG. 11. — LE CASTILLO DE CHICHEN-ITZA, RESTAURÉ PAR EDUARDO MARTINEZ.
(Courtesy of Sidney O. Bonnick.)



Phot. Leyrer.

FIG. 12. — « L'ACROPOLE » DE LABNA.
(Courtesy of Chicago World's Fair, 1933, and Tulane University.)



FIG. 13. — LE « CARACOL » DE CHICHEN-ITZA. RESTAURATION DE L'INSTITUT CARNEGIE.
(Courtesy of Sidney O. Bonnicks.)



FIG. 14. — MUR D'UN PALAIS A UXMAL.
(Courtesy of Chicago World's Fair, 1933, and Tulane University.)

Phot. Leyrer.

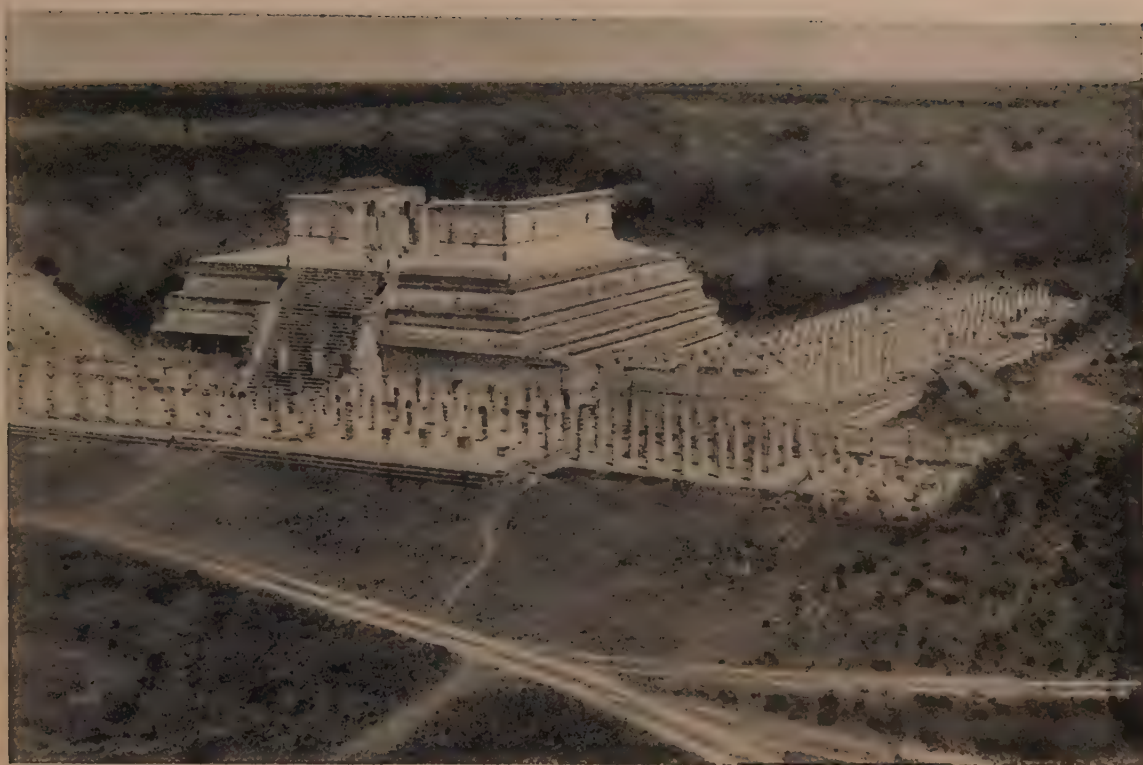
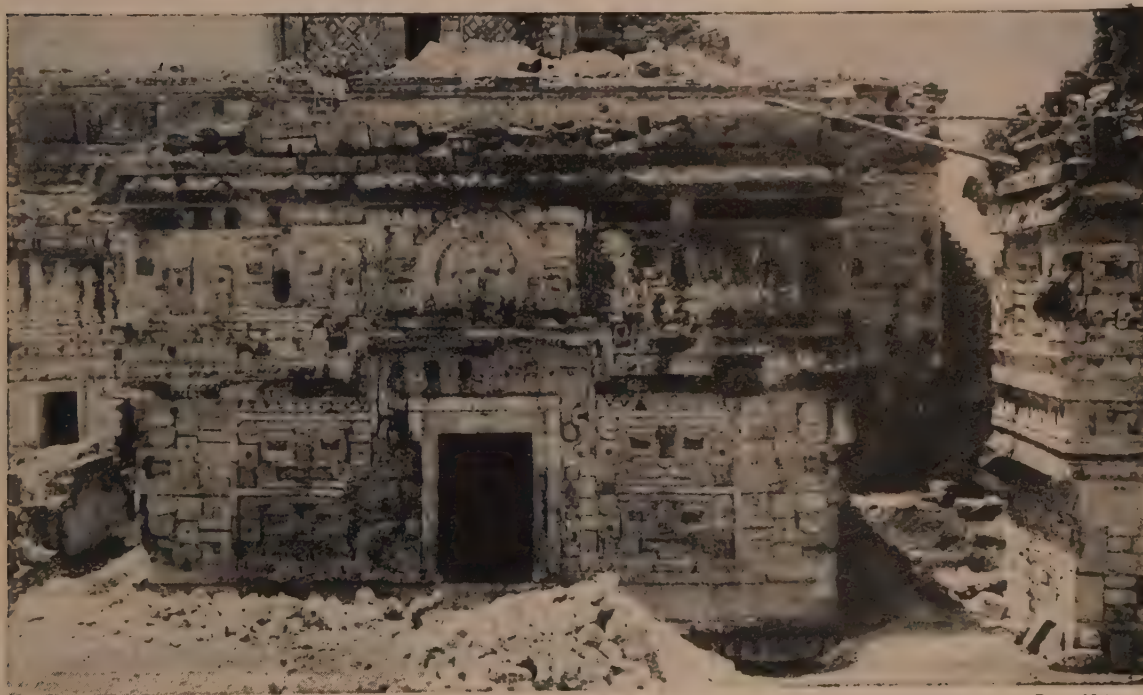


FIG. 15. — TEMPLE DES GUERRIERS. CHICHEN-ITZA. FOUILLES ET RESTAURATIONS DE L'INSTITUT CARNEGIE.
(Courtesy of Sidney O. Bonnicks.)



Phot. Maler.

FIG. 16. — LA MAISON DES NONNES. CHICHEN-ITZA.



FIG. 17. — LINTEAU DE PIEDRAS NEGRAS. (Courtesy of University of Pennsylvania. Eldridge P. Johnson expédition.)

de chambres. Non loin s'élèvent des centaines de monticules recouverts de végétation, seuls vestiges qui subsistent d'autres palais et d'autres temples entièrement détruits.

Les temples de Tikal sont groupés autour de grandes cours, et au cœur de la ville s'étend un espace quadrangulaire entouré de pyramides. Celles-ci s'élèvent à une hauteur de cent quatre-vingts pieds au-dessus de la plate-forme, et sont couronnées de temples magni-



Phot. Leyrer.

FIG. 18. — PANNEAU DE MASQUES. PALAIS DES NONNES, UXMAL (Courtesy of Chicago World's Fair, 1933, and Tulane University.)

fiques, en excellent état de conservation. Le toit de ces grandes constructions est surmonté d'une crête décorative, jadis ornée de motifs, masques humains ou volutes, peints de vives couleurs, au temps où la cité était florissante (fig. 5)

Les Mayas ne connaissaient pas l'arc proprement dit, et dans tout leur domaine nous observons que les chambres des temples étaient couvertes soit d'une voûte en encorbellement, soit d'un plafond de



FIG. 19. — LINTEAU DE YAXCHILAN, D'APRÈS MAUDSLAY.

poutres et de plâtre. Dans les temples les plus anciens, les chambres étaient étroites, inclinées suivant une pente fort raide vers la voûte en encorbellement. Plus nous nous rapprochons du Yucatan, plus ces chambres s'élargissent, tandis que les parois de la voûte tracent une courbe qui, dans un petit nombre de cas, se rapproche des principes de l'arc véritable.

Au travers de cette voûte en encorbellement sont établies des poutres en bois de

zapote (fig. 4). Ces poutres souvent sont tombées en poussière, mais dans les chambres de temples, qui sont à l'abri des éléments, nous les trouvons encore *in situ*.

Un des points faibles de l'architecture maya, c'est que des poutres de bois ont été employées pratiquement au-dessus de toutes les portes. La masse énorme de la maçonnerie du toit pesait de tout son poids sur ces poutres, et quand celles-ci cédaient, elle s'effondrait sur le sol et toute la façade de l'édifice était ruinée. C'est pour cette raison qu'il est relativement rare de trouver un bâtiment en bon état de conservation dans le sud. Dans quelques cas on a employé des linteaux de pierre, qui ont contribué à préserver mainte construction jusqu'à nos jours.

L'une des plus belles des capitales mayas est sans contredit Palenque, sur la



Phot. Blom.

FIG. 20. — MONUMENT A TONINA.
(Courtesy of Tulane University.)



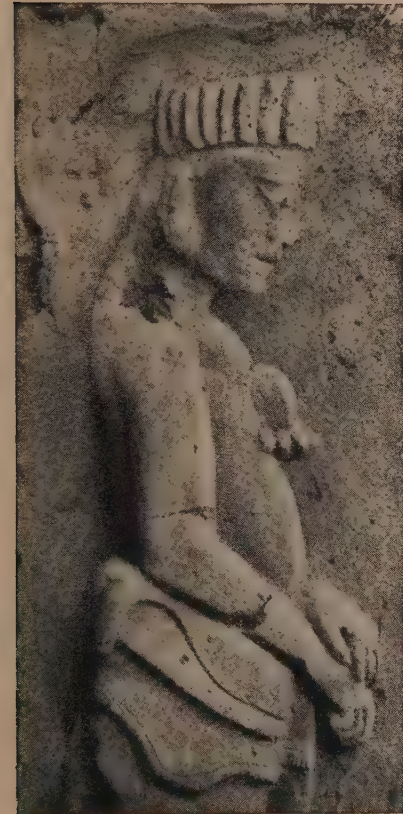
FIG. 21. — STÈLE DE
QUIRIGUA.
D'APRÈS MAUDSLAY

frontière septentrionale de l'État de Chiapas (Mexique). Cette antique cité est située sur un plateau de la région montagneuse qui domine la vaste plaine de Tabasco. Derrière la ville, les montagnes atteignent une hauteur de mille pieds; à travers les ruines circulent plusieurs ruisseaux, et aux temps anciens, les ingénieurs mayas avaient construit des aqueducs souterrains pour en détourner le cours de leurs constructions. C'est ici, à Palenque, que se trouve le mieux conservé des groupes de palais mayas.

Les édifices se composent d'étroits corridors, d'où partent des escaliers qui mènent à des cours closes. Les colonnes qui soutiennent la partie externe de ces couloirs sont décorées avec profusion de figures humaines de stuc modelé en bas-relief. Il est à noter que la figure humaine joua un rôle fort important dans la décoration, durant la période la plus ancienne de l'art maya. Graduellement, au fur et à mesure qu'on se rapproche du Yucatan, la décoration, au lieu d'être modelée en stuc, exécutée en mosaïque ou en blocs de pierre sculptés, se compose de dessins conventionnels ou

de panneaux de masques grotesques.

A l'est du groupe de palais de Palenque se trouve un temple carré, flanqué sur trois de ses côtés de pyramides sur lesquelles s'élèvent des temples exquis, aux toits décorés de frises remarquablement ouvrees. Le plus connu et le mieux conservé d'entre eux est le temple dit « du Soleil » (fig. 6). La crête qui le décore est beaucoup plus légère que celle que nous avons vue sur le temple de Tikal; de même les chambres de ce temple sont plus larges, et le décor, sur les murs extérieurs, est beaucoup plus libre et plus raffiné que celui des villes plus anciennes.



Phot. Blom.

FIG. 22. — FIGURE DE STUC DE COMALCALCO.
(Courtesy of Tulane University.)



Phot. Blom.

FIG. 23. — FIGURE DE STUC DE COMALCALCO.
(Courtesy of Tulane University.)

Nous aurons l'occasion de revenir sur le bas-relief de stuc de Palenque, mais il convient de louer ici l'étroite collaboration de l'architecte et du sculpteur mayas. De nos jours, l'architecte considère la sculpture décorative comme d'importance secondaire, et trop souvent l'architecte et le sculpteur s'ignorent l'un l'autre. Au contraire, chez les Mayas, les artistes constructeurs d'édifices, sculpteurs ou modelers de figures, travaillaient à l'unisson, et c'est ainsi que de concert ils produisirent les monuments les plus étonnants. En outre, ils mettaient en œuvre non pas seulement la matière brute, mais encore l'ombre et la lumière, alors que bien peu de nos



FIG. 24. — POTERIES MAYAS DE LA VALLÉE DE L'ULO. (Collection S. Zemurray et L. Caron. Tulane University.)

contemporains, en traçant leurs plans dans leurs bureaux, se préoccupent de l'orientation de leurs façades, ou de l'incidence de la lumière sur leurs constructions. L'artiste maya chargé d'édifier un monument, étudiait d'abord sur place l'effet de la lumière du soleil; ceci est vrai de la sculpture comme de l'architecture.

Nous avons vu que, dans les villes méridionales Tikal, Yaxchilan et Palenque, les toits des monuments sont inclinés, et que leurs pentes ont reçu un décor de stuc modelé. Dirigeons-nous maintenant vers le Yucatan, et visitons quelques-unes des

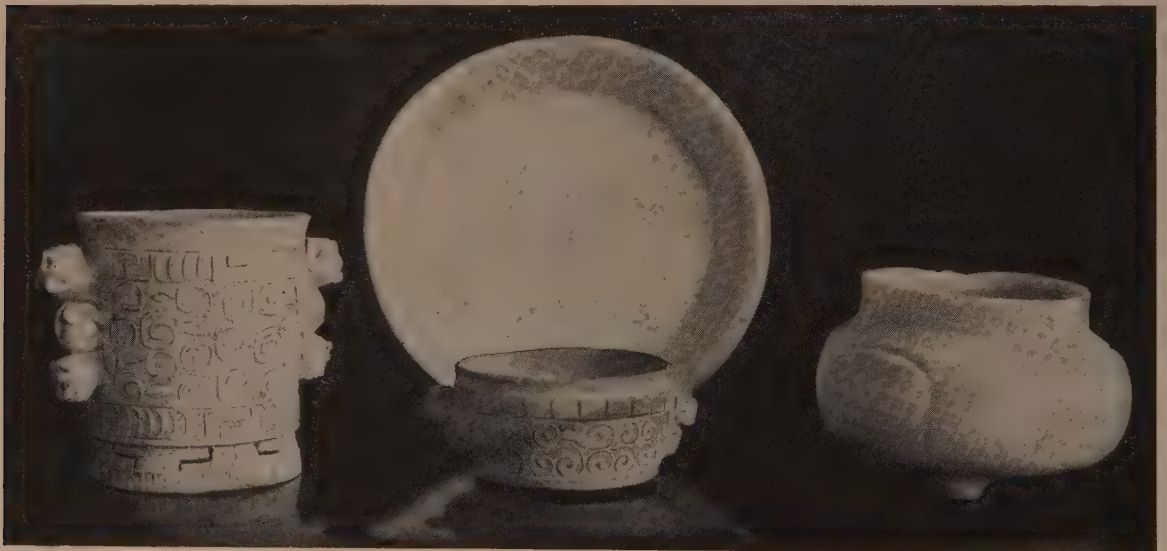


FIG. 25. — VASES DE MARBRE DE LA VALLÉE DE L'ULO. (Collection S. Zemurray. Tulane University.)

grandes villes construites pendant la Renaissance maya. Nous remarquerons tout de suite que cette décoration est demandée à la mosaïque et à la sculpture sur pierre. Lorsque j'ai dirigé les explorations dans la ville d'Uxmal, pour la Chicago World's Fair de 1933, les architectes qui m'assistaient, MM. Gerhard Kramer et Hemdon



FIG. 26. — TERRES CUITES DE LA VALLÉE DE L'ULO. (Collection R. T. Stone. Tulane University.)

Fair, ont reconnu immédiatement que les façades du groupe « des Nonnes », de même que de la Maison du Gouverneur, de la Maison des Tortues et d'autres édifices, penchaient vers l'extérieur. Tout d'abord, on put croire que ce dévers était dû soit à l'affaissement des fondations, soit à la pression interne de la maçonnerie du toit, mais des mensurations méticuleuses ont démontré qu'il y avait là une intention délibérée.

Examinons le panneau qui surmonte la porte du monument situé à l'est du Palais des Nonnes d'Uxmal (fig. 18). Ce panneau comprend trois figures grotesques sculptées dans des blocs de grès unis par du mortier. On notera que ces blocs sont fixés sur différents plans. A l'angle inférieur des paupières de ces monstres se détache un point. Quand le soleil est haut dans le ciel, cette protubérance jette une ombre dans l'orbite de l'œil, et pour le spectateur placé sur le sol, au-dessous de cette sculpture, cette ombre simule la pupille de l'œil. Le monstre fixe son regard sur le passant. Il est évident que si la façade avait un aplomb vertical, la lumière tomberait sur les plans inférieurs de la sculpture sans projeter d'ombre. D'autre part, plus la façade est inclinée plus l'ombre est accusée. Je ne crois pas qu'aucun autre artiste au monde ait recherché et obtenu des effets aussi raffinés.

Dans mainte cité maya du Yucatan — je ne citerai ici que les plus frappantes : Chichén-Itzá, Uxmal, Sayil, Labná — nous trouvons une multitude de monuments splendides, dont les présentes photographies donneront l'idée au lecteur, mieux que toute description.

Nous avons eu ci-dessus l'occasion de remarquer l'intime association de la sculpture et de l'architecture, et de citer les stèles sculptées. Mais l'art maya ne s'en tient pas là. Il nous présente, en outre, des autels décorés de figures sculptées, des poutres sculptées et des colonnes richement ornées. Parfois, des surfaces entières ont été décorées de figures en bas-relief ; en d'autres cas, l'intérieur des temples est revêtu de fresques magnifiques. Quelques auteurs ont avancé que les Mayas ne sculptaient pas en ronde-bosse. C'est là une affirmation erronée, comme l'ont montré les explorations récentes.

Nous citerons comme exemple de sculpture ou de modelage en bas-relief les belles stèles de Quirigua et de Copan. Ces deux villes se trouvent à peu de distance l'une de l'autre, et il est à croire qu'il se produisit entre elles un échange d'idées. Sur la stèle H de Copan nous trouvons une figure humaine d'un relief accusé. Le personnage représenté tient ce qu'on appelle une « barre de cérémonie ». Il porte une coiffure de plumes fort compliquée, et une longue robe composée en partie de perles de jade enfilées.

La stèle H de Quirigua (fig. 21) nous montre un style assez différent et plus formel dans le traitement de la figure humaine. Un autel sculpté (autel P), également de Quirigua, nous présente un monstre tenant dans ses mâchoires une figure humaine assise ; il a été reproduit dans la plupart des ouvrages traitant de ces questions. Plus loin, nous atteignons la ville d'Ixkun ; sur une stèle on voit, à la partie supérieure, deux personnages qui se font face. A la partie inférieure se trouvent des bandes d'hiéroglyphes et des captifs assis sur le sol.

Notons que les hiéroglyphes mayas ne servaient pas seulement à traduire la pensée, mais qu'ils avaient aussi un rôle décoratif. Le système d'écriture maya est un des rares systèmes originaux du monde, et son mystère ne nous a pas encore été entièrement révélé. Nous ne savons lire que les glyphes qui se réfèrent au calendrier,



FIG. 27. — OCARINA. VERS 300 APRÈS J.-C. (Collection S. ZEMUVRAY. Tulane University.)

et non pas ceux qui recèlent un texte descriptif. La méthode appliquée à Ixkun a été employée pour les linteaux et les stèles magnifiques de Yaxchilan et de Piedras Negras. Le premier de ces sites nous a livré un linteau où l'on voit un prêtre en costume somptueux (fig. 19). L'un des plus beaux monuments mayas est un linteau récemment découvert par l'expédition de l'Université de Pensylvanie. Sur ce merveilleux morceau est



FIG. 28. — TÊTE DE SERPENT. MAISON DES NONNES. UXMAL. (Courtesy of Chicago World's Fair, 1933, and Tulane University.)

représenté un grand prêtre ou un gouverneur, assis sur un trône, avec autour de lui des personnages délicatement sculptés. Plusieurs de ces figures sont en haut-relief (fig. 17).

A Palenque, nous trouvons de belles pièces en bas-relief : les temples dits « du Soleil », la « Croix », et la « Croix foliée ». Ces tablettes ont été trop souvent reproduites pour que nous insistions sur leur compte. L'ornementation des murs et des piliers modelés

en stuc retient aussi notre attention. Pendant longtemps ces figures ont été considérées comme les plus notables spécimens de l'art maya, mais, en 1925, la première expédition de l'Université de Tulane a découvert une tombe dans les ruines de Comalcalco, sur les parvis de laquelle sont modelées neuf belles figures humaines qui sont le témoignage le plus représentatif de l'habileté artistique des Mayas, durant la première période. On notera la dextérité avec laquelle le sculpteur maya inconnu a traité les raccourcis et la perspective, bien en avance, de ce point de vue, sur les Égyptiens et les Assyriens (fig. 22 et 23).

Un exemple de figures des plus grandes dimensions en ronde-bosse nous est fourni par une série de monuments que j'ai pu étudier dans les ruines de Tonina (État de Chiapas). Ils représentent des prêtres debout, dont le dos est orné d'une bande d'hiéroglyphes (fig. 20). Au même endroit se trouvent de petites figures de captifs, les bras liés derrière le dos. Plusieurs autres exemples de sculpture en ronde-bosse ont été trouvés dans d'autres cités, au cours de ces dix dernières années.

Dans le nord du Yucatan s'élèvent une série de monuments qui apparemment furent construits à la même époque que plusieurs des cités du sud. Je veux dire, notamment, la Maison des Colombes, à Uxmal. Ce groupe de constructions montre de façon définitive que le toit était construit en pente régulière et que la surface du toit, de même que la frise, était jadis décorée de figures de stuc brillamment coloriées. Certains détails de ce bâtiment, et d'autres encore à Uxmal, démontrent que cette cité fut habitée en même temps que Palenque, et nos études révéleront, je pense, des monuments de la période ancienne dans d'autres villes du Yucatan.

On ne remarque pas de changement progressif en passant des monuments de la période ancienne aux édifices du type de la Maison des Nonnes, à Uxmal et à Chichén-Itzá, et il semble que les Mayas se soient brusquement modernisés. Le dernier type de monuments est décoré d'une frise de blocs de grès précieusement sculptés. Dans la Maison du Gouverneur et la Maison des Nonnes, de même que dans certains temples de Labná, nous rencontrons des figures humaines placées dans de petites niches. Le trait dominant de ces monuments consiste en des motifs géométriques, dont le centre est constitué par d'énormes panneaux de masques grotesques. L'influence de la période « moderniste » maya peut être relevée dans mainte cité (fig. 16).

Le bâtiment situé à l'ouest de la Maison des Nonnes, à Uxmal, est décoré d'un morceau de sculpture fort compliqué, qui représente un serpent emplumé, dont les mâchoires ouvertes contiennent une face humaine couverte d'un masque. La sculpture est exécutée sur trois plans : la tête du serpent, le masque et la figure humaine (fig. 28).

Nous voici parvenus à la troisième et dernière période de l'art maya. L'histoire nous dit que le gouverneur de la grande cité de Mayapan fit venir des guerriers du pays toltèque. A l'aide de ces mercenaires, il conquiert Chichén-Itzá, qu'il livra au pillage des troupes étrangères. Ces étrangers, les Toltèques, ont probablement édifié une série de monuments, parmi lesquels le Castillo, le Jeu de Paume, le Temple des Guerriers. Les nouveaux venus décorèrent ces constructions de figures de prêtres

et de guerriers assez roides et malhabiles, et sur les murs des temples nous pouvons encore observer qu'un riche coloris rehaussait la valeur artistique de ces sculptures.

Dans quelques-uns de ces derniers temples on a trouvé de fort belles fresques, qui révèlent un sentiment primitif de la composition et de la perspective, de même qu'un dessin d'une habileté supérieure. Elles ont été reproduites dans une magnifique publication récemment exécutée par l'Institut Carnegie de Washington.

Sur tout le domaine maya l'on rencontre un nombre infini d'objets fabriqués par des artisans : petites sculptures, poteries, pierres fines. Nos musées en conservent des spécimens par centaines, notamment le Musée du Trocadéro. Il faut citer les idoles de pierre sculptée, les meules à moudre le blé, les boîtes de pierre. L'art lapidaire avait atteint un niveau élevé, bien que l'artisan ne disposât que d'outils de pierre. Perles, amulettes, têtes humaines, ornements de nez et pendants d'oreilles, la plupart de ces charmants objets sont ouverts dans le jade d'Amérique, une pierre verte dont la composition est différente de celle du jade asiatique (fig. 2).

Les vases de marbre qui viennent des bords de la rivière Uloa, au Honduras, sont d'une qualité supérieure. Le Musée de l'Université de Tulane en conserve une belle collection, dont on trouvera ici quelques spécimens. Ces objets de marbre reflètent quelque influence de l'art chorotegan, et peuvent avoir été exécutés par des artistes chorotegans, venus de l'est. Il arrive aussi que l'artiste maya travaille d'autres matières, pierres diverses, coquilles, os, ambre ou cristal de roche.

Enfin le potier maya retiendra notre attention. La poterie peinte est l'un des matériaux les plus durables qui soient, et l'on sait de quelles ressources ce genre de monuments a été pour les recherches archéologiques. Le potier maya modelait des vases grossiers, destinés aux usages journaliers, mais aussi des bols et des vases finement ouverts et peints, d'un caractère purement décoratif. Le P. Landa nous apprend que les chefs mayas donnaient de grands banquets à leurs voisins. Quand leurs hôtes retournaient chez eux, ils emportaient en souvenir de la fête quelque belle pièce de poterie ou de joaillerie.

La coutume voulait que chacun répondît à ces libéralités en faisant des présents plus beaux que ceux qu'il avait reçus. On voit par là quelle émulation devait stimuler les artistes.



FIG. 29. — FIGURE DE TERRE CUITE.
XUPA, PRÈS DE PALENQUE. (Collection
C. L. Morrisson. Tulane University.)

Bien des musées contiennent des exemples de ces pièces destinées à servir de cadeaux. Nous reproduisons ici un couple de vases du Musée de l'Université de Tulane. Ces objets sont ornés de peintures polychromes (fig. 24). En admirant leurs formes, on ne doit pas oublier que la roue — et par conséquent le tour — était inconnue sur le continent américain avant l'arrivée des Espagnols, et que toutes ces pièces étaient modelées à la main.

On a trouvé également, au cours des fouilles, des milliers de figurines d'argile, les unes modelées isolément, les autres fabriquées à l'aide de moules. Un groupe de ces figurines, d'un type très délicat, provient de la rivière Uloa, et tel est leur réalisme, la dextérité de leur exécution, que l'on est tenté de croire que nous avons affaire ici à des portraits (fig. 26) de même qu'en présence des figures en bas-relief qui ornent les murs de la tombe de Comalcalco (fig. 22 et 23).

D'un type assez différent est la femme qui porte un chien sous son bras droit, et tient par la main son enfant (fig. 29). Cette figurine a été trouvée près de Palenque; elle a un tel charme de naturel et d'intimité qu'elle fait penser aux statuettes de Tanagra.

Une infinité de figurines mayas a été fabriquée à l'aide de moules, pour des besoins commerciaux (fig. 30). La plupart sont creuses et souvent façonnées en sifflets ou en flûte, qui donnent de quatre à six notes (fig. 27).

On pourrait écrire des pages et des pages sur ce vaste sujet : les Mayas et leur art, mais de longues descriptions ne sauraient rendre la force et la beauté de la sculpture et de l'architecture de ce peuple. J'ai donc cherché ici à mettre sous les yeux du lecteur le plus de photographies possible, dans l'espoir d'éveiller chez beaucoup le désir d'étudier de plus près la civilisation de ceux qu'on peut appeler les Grecs de l'Amérique ancienne.

Frans BLOM.



FIG. 30. — MOULE EN TERRE CUITE.
(Collection Otto Wegerstall,
Tulane University.)



Archives fotogr.

FIG. 1. — LES SAISONS (FAÇADE DE L'HOTEL CARNAVALET).

UN CHEF-D'ŒUVRE OUBLIÉ DE L'ANCIEN HOTEL DE VILLE DE PARIS

IL y avait, jusqu'en 1871, à l'hôtel de ville de Paris, une salle, qui servait aux audiences et que l'on nommait souvent salle du Zodiaque, en raison des boiseries qui la décoraient et qui étaient généralement attribuées à Jean Goujon. L'ordonnance s'en voit fort nettement sur une planche gravée par Calliat¹.

Ces boiseries disparurent dans l'incendie, et aucun de ceux qui en ont écrit, par la suite, ne paraît soupçonner qu'il en demeure autre chose que le souvenir². A ma connaissance, la seule représentation que l'on en trouve, dans un ouvrage relativement récent, consiste en des héliogravures données par M. Marius Vachon dans son ouvrage sur l'ancien hôtel de ville³. Mais ces déplorables reproductions, incomplètes d'ailleurs, d'un sujet, présentées sous un titre faux, déformées par la photographie prise

1. *Hôtel de Ville de Paris, mesuré, dessiné, gravé et publié par Victor Calliat, architecte, avec une histoire de ce monument et des recherches sur le Gouvernement municipal de Paris par Le Roux de Lincy*, Paris, 1844. Il est à peine besoin de dire que la décoration générale était bien postérieure au xvi^e siècle. J'imagine qu'elle devait dater du début du xix^e siècle.

2. A. de Champeaux, *L'art décoratif dans le Vieux-Paris*, Paris, 1898, p. 203, et *Le Meuble*, Paris, 1885, t. I, p. 174; A. Babeau, *L'Hôtel de Ville de Paris, et inventaire de son mobilier en 1740*, Paris, 1900 (extrait du bulletin de la Société de l'Histoire de Paris). Le catalogue de l'exposition rétrospective de documents se rapportant à l'histoire de l'hôtel de ville de Paris, Paris, 1912, reste muet sur ces ouvrages.

3. Marius Vachon, *L'ancien Hôtel de Ville de Paris*, Paris, 1882. L'une des planches a cependant été reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1882, p. 426, à propos d'un compte rendu de l'ouvrage de M. Vachon.

dans de mauvaises conditions, et sans doute retouchées, ne sont guère bonnes qu'à donner une idée fausse de l'œuvre dont elles prétendent garder la mémoire.

Pourtant les moulages en existent, et fort ostensibles, dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts, où ils ont été assez bizarrement employés à orner, deux par deux, les faces d'un pilier hexagonal proche du mur de gauche¹.

Dire qu'ils y sont inconnus, ce serait trop : l'inscription, d'une encre fort pâlie, qui les accompagne, les mentions des inventaires, indiquent fort correctement leur provenance, et M. Rouchès n'a point manqué de les signaler dans son excellent guide². Mais ils ont été totalement oubliés de ceux qui ont écrit tant de l'hôtel de ville que de la sculpture française, et dans leurs livres classiques sur Jean Goujon, ni M. Jouin ni M. Vitry ne les ont cités, ne fût-ce que pour les discuter.

Certes, des moulages, même bons, ne consolent jamais de la perte des originaux, mais nous ne sommes pas si riches en ouvrages sculptés de la Renaissance française que nous ayons le droit de négliger celui-ci, d'autant qu'à l'examen il m'apparaît que nous sommes en présence d'une œuvre de premier ordre.

Ce qui frappe dans ces douze bas-reliefs, ce sont deux caractères en apparence contradictoires : d'une part, une conception assez strictement traditionnelle des sujets ; d'autre part, un style qui ne doit absolument rien aux siècles précédents.

Dans la précieuse étude que Julien Le Sénécal, tué à l'ennemi, a laissée sur *Les occupations des mois dans l'iconographie du moyen âge*³, cet auteur écrit : « Le thème des occupations des mois est, en somme, particulier au moyen-âge... au xvi^e siècle il meurt avec lui, avec l'invasion de l'italianisme. » Et il cite comme un fait extrêmement caractéristique que, quand il se produisit, vers 1550, un essai pour introduire l'art de la Renaissance dans la miniature, ce thème fut abandonné. Il y a là certainement l'exagération notable d'un jeune homme à qui l'âge aurait permis de rectifier ses vues. Ce qui est vrai, c'est que ce thème, qui reste cher, en particulier, à l'Allemagne, se raréfie et tend à se transformer. Il fait l'objet de scènes pittoresques, à nombreux personnages, il admet plus de fantaisie. Par voie de conséquence, les sculpteurs

1. Les creux de ces moulages ont été versés, avec les autres creux de l'École des Beaux-Arts, au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro. Par malheur, huit de ces creux seulement ont subsisté : les quatre autres ont dû être brisés. Huit des photographies que l'on trouvera ici ont été faites sur de nouveaux moulages, tirés dans les creux subsistants. Pour les quatre sujets manquants qui, en raison de leur disposition, étaient très difficiles à photographier, M. Paul Deschamps, conservateur du Musée de Sculpture comparée, a bien voulu les faire surmouler à mon intention sur les moulages de l'École des Beaux-Arts. Malheureusement, leur qualité n'est pas la même que celle des autres. On s'en aperçoit aisément sur les photographies. En effet, on a passé sur ces moulages, à l'École des Beaux-Arts, un enduit qui les a peut-être protégés, mais qui les a certainement empâtés. Je profite de l'occasion qui m'est ainsi donnée pour remercier et M. Paul Deschamps et M. Pontremoli, directeur de l'École des Beaux-Arts, de la bienveillance qu'ils m'ont témoignée.

2. G. Rouchès, *L'École des Beaux-Arts*, Paris, 1924.

3. *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. XXXV, Caen, 1924. Cette étude complète utilement le chapitre classique de M. Émile Mâle, dans *l'Art religieux du XIII^e siècle en France*. Voir aussi : R. Van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance*, t. I, *La Vie quotidienne*, La Haye, 1931.

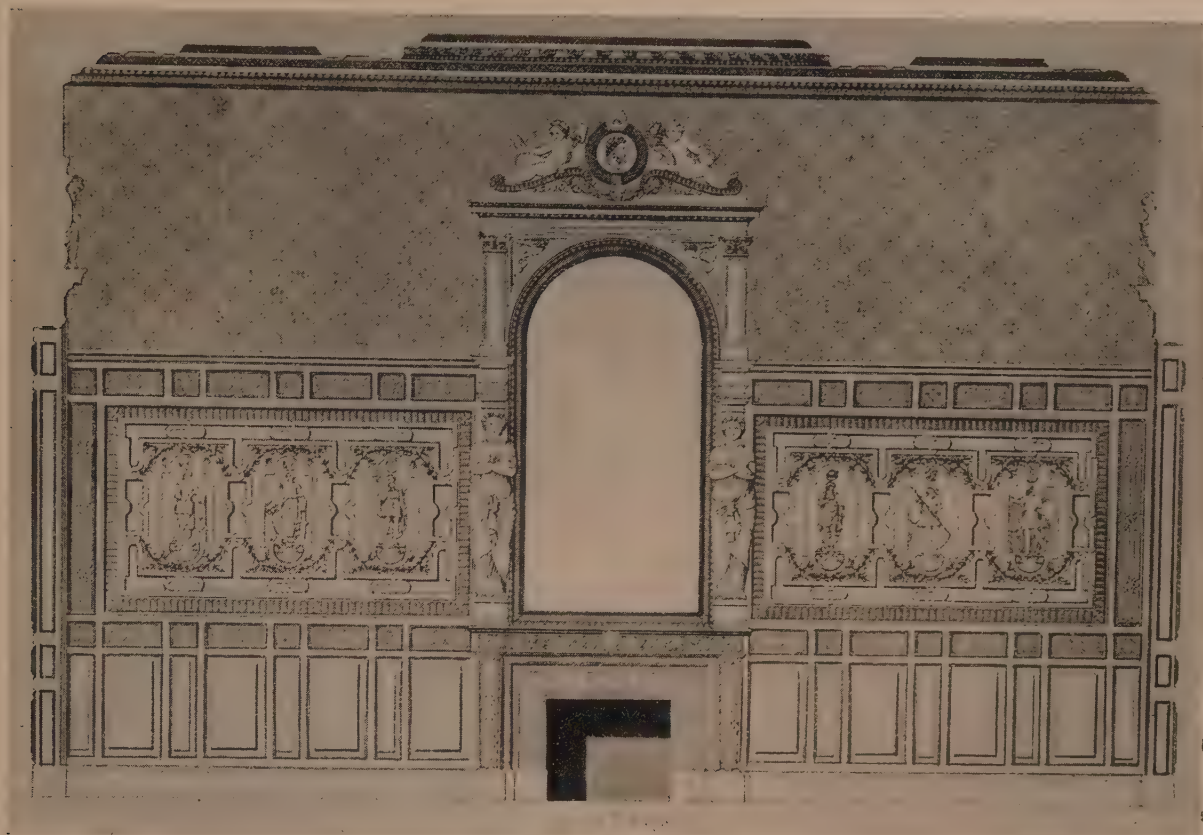


FIG. 2. — PANNEAU DE LA SALLE DU ZODIAQUE, A L'ANCIEN HOTEL DE VILLE DE PARIS (gravure de Calliat).

l'abandonnent. Dans son essai de catalogue, Le Sénécals ne trouve à citer, pour la sculpture française du *xvi^e* siècle, que deux exemples de médiocre importance.

Or, les boiseries de l'hôtel de ville relèvent de l'iconographie la plus traditionnelle, de celle qu'on trouve à Notre-Dame de Paris et dans tant d'autres cathédrales ou églises, et qui figure un mois par un personnage unique, accompagné de son signe caractéristique¹.

Janvier (le Verseau) est représenté par un homme qui se chauffe, lequel, dans l'iconographie tout à fait orthodoxe, est généralement propre à février, bien que l'exemple en existe au mois précédent. Réservons, pour y revenir, *Février* et *Mars*. *Avril* (le Taureau), bel adolescent, brandit, au-dessus de sa tête, le signe du mois, et près de lui se voit une corne d'abondance emplie de fleurs. Avec une traduction différente, c'est le symbolisme même qui, à Notre-Dame, à Amiens ou à Rampillon,

1. L'Italie, accusée par Le Sénécals, a laissé une interprétation du même ordre, et pleinement renaissante, des occupations des mois, dans des médaillons en terre cuite qui sont au Victoria and Albert Museum, à Londres, et que Van Marle attribue à Michelozzo. Les médaillons sont d'ailleurs, par le style, absolument différents de nos bas-reliefs.



FIG. 3. — JANVIER (LE VERSEAU), moulage.

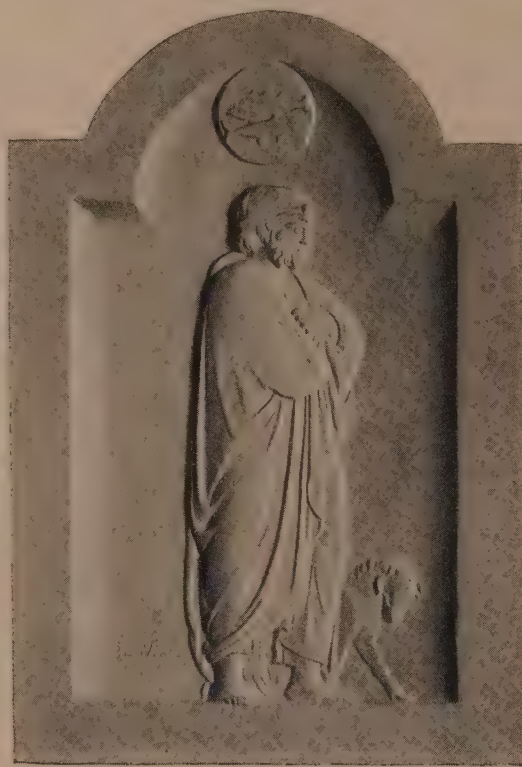


FIG. 4. — FÉVRIER (LES POISSONS), moulage.

associe l'idée d'avril à celle des fleurs. *Mai* (les Gémeaux) passe, auprès de Vachon, pour une Diane. Je fais beaucoup de réserves sur cette interprétation, car, d'abord par sa musculature, le personnage me paraît masculin et non féminin, et ensuite je ne distingue dans sa coiffure aucune trace de croissant. Quoi qu'il en soit, ce personnage tient d'une main un rameau feuillu et de l'autre un arc. Mais, à Notre-Dame de Paris, un jeune homme tient d'une main le même rameau, et porte sur l'autre poing un faucon, qui symbolise la chasse. *Juin* (le Cancer), *Juillet* (le Lion), *Août* (la Vierge), *Septembre* (les Balances), *Octobre* (le Scorpion), fournissent les représentations devenues traditionnelles depuis que le ^{xv}^e siècle avait adopté — probablement par suite du développement de l'industrie lainière — pour juin, la tonte des moutons. Donc *Juin* est un berger qui porte les ciseaux de tondeur et aux pieds duquel est couché un mouton; *Juillet* montre la fenaison, *Août* la moisson à la faucille, *Septembre* le foulage du raisin dans la cuve, *Octobre* les semailles. Déjà pour le ^{xv}^e siècle, *Novembre* (le Sagittaire), était le plus souvent le mois où l'on tue le porc. Ici nous le voyons flamber, tandis qu'un homme se protège le visage de la fumée rabattue par le vent : un motif dont Le Sénécals donne deux exemples flamands.

Restent donc les représentations aberrantes de *Février* (les Poissons), *Mars* (le Bélier) et *Décembre* (le Capricorne). En février, un personnage, drapé comme un



FIG. 5. — MARS (LE BÉLIER), surmoulage.



FIG. 6. — AVRIL (LE TAUREAU), moulage.

philosophe, se promène avec son chien. *Mars* est assez malaisé à saisir : un vieillard, en costume oriental, coiffé d'un turban, s'accoude à un tronc sur lequel courent des tiges et les feuilles d'une sorte de lierre. Je me demande si ce tronc n'est pas celui-là même qu'on voit en avril mais qui, alors, bourgeonne et fleurit. Dans ce cas, le vieillard figurerait la dernière mélancolie de l'hiver, avant le renouveau. Peut-être aussi ne faut-il pas oublier que de mars à avril — époque de Pâques — se produisait alors le changement de millésime : nous aurions donc en mars le symbole de la fin de l'année. Quant à *Décembre*, c'est un homme qui sur un plat porte, ce me semble, des châtaignes, qui sont en effet le fruit de la saison.

Mais ce sculpteur, dont les sujets sont si conformes à l'iconographie médiévale, n'a plus, dans sa pratique, rien qui le rattache au moyen âge. Il ne travaille plus le bas-relief comme une ronde-bosse que couperait le plan du fond : il use des illusions d'optique pour donner au relief l'apparence d'une profondeur qu'il n'a pas, il effectue la transposition générale des plans, qui est probablement ce qu'entend Vasari lorsqu'il célèbre Jacopo della Quercia pour avoir retrouvé le bas-relief, oublié depuis les antiques. Il n'éprouve, devant les raccourcis, aucune des timidités de ses prédécesseurs. Ses mouvements sont dépourvus de gaucherie, de raideur. D'autre part, il est absolument familier avec l'antique, familier encore avec le nu : il suffit, pour



FIG. 7. — MAI (LES GÉMEAUX), surmoulage.



FIG. 8. — JUIN (LE CANCER), surmoulage.

s'en rendre compte, de regarder les médaillons, malheureusement devenus un peu indistincts, du Verseau et des Gémeaux. Il n'a même aucune de ces maladresses, parfois savoureuses, où retombe un homme qui a été instruit dans un art et qui en adopte un autre, aucune de ces maladresses qu'on relève chez un Bontemps.

Or, nous pouvons dater, à dix ans près, les bas-reliefs de l'hôtel de ville. En effet, nous devons être reconnaissants à M. Vachon, dont la publication est, par ailleurs, si fautive, d'avoir — on ne sait comment — remplacé un des sujets, celui de janvier, par un morceau décoratif, qui appartenait évidemment à la même série, et qui montre, avec la couronne royale, le croissant, l'arc et le carquois. L'œuvre a donc été sculptée entre 1547 et 1559 sous Henri II. Elle doit remonter aux travaux dont parle Sauval : « Je remarquerai seulement que le premier et le second étage du corps de logis ne parurent que vers l'année 1549, que l'ordonnance alors ayant semblé gothique, on réforma le dessin, que ce bâtiment, depuis, ne fut achevé que sur les devis et élévations qu'on fit voir à Henri II à Saint-Germain-en-Laye. » Voici diminué de deux ans le battement fourni par l'étude extrinsèque.

Reste une question fondamentale, celle de l'auteur de ces ouvrages. Nos anciens ne l'ont point posée. Sauval ne parle pas de nos bas-reliefs, ce qu'il ne faut prendre ni en bien ni en mal, car il est fort discret sur l'intérieur de l'hôtel de ville.



FIG. 9. — JUILLET (LE LION), moulage.



FIG. 10. — AOUT (LA VIERGE), moulage.

Mais Brice et Piganiol de la Force — les frères ennemis — nomment Goujon sans hésiter. Brice a même une phrase fort curieuse, et qui apparaît dès 1687, alors qu'il eut commencé à développer sa description de Paris¹ : « La menuiserie, écrit-il, de la chambre à côté de la grande salle, dont on vient de parler, où les douze mois de l'année sont représentés, est de Jean Goujon, *ce qui fait qu'on demande à la voir par curiosité.* » Donc, moins de cent cinquante ans après l'apparition de cette œuvre, elle passait, en vertu d'une tradition courante, pour être de Jean Goujon, et même pour appartenir à ses meilleurs travaux puisqu'on était curieux de la voir.

Le XIX^e siècle est déconcertant. Alors que, sans l'ombre d'une tradition, pour des raisons superficielles et qui ne résistent pas à l'examen, il a attribué à Jean Goujon la Diane d'Anet, profondément différente de ses sculptures authentiques, il a éprouvé le besoin de réviser sans indulgence tout ce que lui avaient transmis ses prédécesseurs. Et pour quels motifs ! « Il est douteux, écrit Le Roux de Lincy², que ces sculptures de petit modèle soient l'œuvre originale du maître, et voici pourquoi : c'est qu'on les retrouve, mais sur une grande échelle, et cette fois de la main de Jean Goujon, parmi

1. Cf. M. Dumolin. *Notes sur les vieux guides de Paris* (Mém. de la Soc. de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, t. XLVII, Paris, 1924).

2. *Op. cit.*



FIG. 11. — SEPTEMBRE (LES BALANCES), surmoulage.



FIG. 12. — OCTOBRE (LE SCORPION), moulage.

les sculptures de l'hôtel Carnavalet. » On se demande si l'on a bien lu, et un tel passage prouve qu'un excellent érudit, quand il parle des œuvres d'art, ferait mieux de les regarder. Le texte de Le Roux de Lincy suppose : 1^o qu'il est interdit à un sculpteur de traiter deux fois le même sujet, alors qu'il s'agit d'une pratique constante; 2^o que les bas-reliefs de Carnavalet sont de la main de Goujon, ce qui n'est aucunement démontré; 3^o que les boiseries de l'hôtel de ville en étaient des espèces de copies.

Un certain Merruau¹, qui a écrit un livre assez curieux sur l'hôtel de ville, et qui parle de souvenir (une preuve de plus que les moulages étaient généralement ignorés) répond fort pertinemment à Le Roux de Lincy, d'abord que les bas-reliefs de Carnavalet représentent les quatre saisons et non les douze mois, ensuite que l'analogie n'existe guère, sauf en ce qui concerne l'*Hiver*, que l'on peut rapprocher du *Janvier* de l'hôtel de ville. Encore la mémoire de Merruau lui peint-elle, à notre avis, les deux figures beaucoup plus voisines qu'elles ne sont en réalité : on peut se rendre compte ici que la ressemblance ne va guère plus loin que le thème.

M. de Bullemont, dans son catalogue², dressé au lendemain de la destruction,

1. Ch. Merruau, *Souvenirs de l'Hôtel de Ville de Paris*, Paris, 1875.

2. A. de Bullemont, *Catalogue raisonné des peintures, sculptures et objets d'art qui décoraient l'Hôtel de Ville de Paris avant sa destruction*, Paris, 1871.



FIG. 13. — NOVEMBRE (LE SAGITTAIRE), moulage.

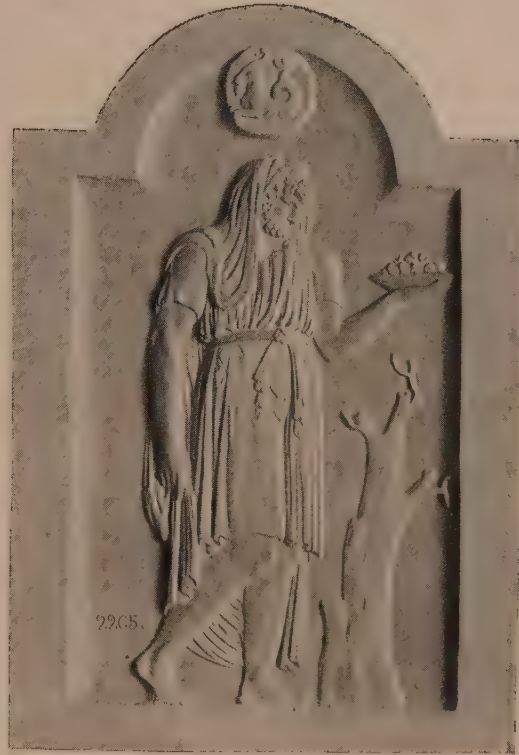


FIG. 14. — DÉCEMBRE (LE CAPRICORNE), moulage.

nomme Goujon. Pour M. de Champeaux, sans commenter son jugement, il ne parle que d'école. A son habitude, M. Vachon est péremptoire : « Ces bas-reliefs, dit-il, n'étaient assurément pas de la main du grand sculpteur. »

Mais enfin, pourquoi ? Je crois en soupçonner une raison. Ces auteurs ne retrouvaient pas, dans les bas-reliefs de l'hôtel de ville, le « canon » de notre grand sculpteur, l'espèce d'allongement dont on a fait une de ses caractéristiques. Or ce « canon », qui est beaucoup plus un canon du Primatice qu'un canon de Goujon (voyez la chambre de M^{me} d'Etampes), n'existe absolument que dans les *Nymphes* de la fontaine des Innocents. Et nous avons une quantité d'œuvres certaines de l'artiste qui ne le laissent pas soupçonner : le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, les bas-reliefs même de tritons et de néréides des Innocents, la tribune des cariatides. Autour des œils-de-bœuf du Louvre, il est bien moins accentué. On a oublié qu'à la fontaine des Innocents, Goujon s'était trouvé en face d'un problème plus décoratif que plastique : il s'agissait de « meubler » des rectangles très hauts et très peu larges, assez mal proportionnés. Logiquement, l'allongement des formes s'ensuivait. Au lieu de faire ces réflexions, on est parti des nymphes des Innocents pour attribuer la Diane d'Anet, et cette Diane d'Anet a paru l'ouvrage type d'un sculpteur dont on ne savait pas seulement si elle était l'œuvre !

Il aurait mieux valu, certes, s'appuyer sur des sculptures authentiques. Sans doute aurait-on alors remarqué que le sculpteur de l'hôtel de ville (voir en particulier le vêtement flottant du mois de juin) traite la draperie comme celui de Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce n'est pas la draperie mouillée des nymphes, c'est la draperie à plis étroits, assez légère, souvent emportée par le vent. On aurait remarqué aussi que les têtes, un peu impersonnelles, sont tout à fait de même type que celles des évangélistes du même jubé (voir en particulier le saint Luc), que la pratique enfin, avec son dessin appuyé, toujours net, et qui ne se fond pas avec le champ, offre, avec celle des mêmes évangélistes, la plus grande analogie.

Nous sommes donc très près de Goujon. Alors pourquoi ne pas dire que nous sommes devant Goujon lui-même ? Regardons attentivement ces bas-reliefs, en tenant compte de ce que nous révèlent l'examen et les textes : qu'ils étaient empâtés par la peinture, qu'ils étaient en partie usés par le temps (cela est en particulier fort net pour le Fouleur de raisin, dont le mouvement a, par ailleurs, tant de naturel), que certains avaient été fort restaurés (voyez le cou et le haut de la poitrine d'*Avril*¹).

Impossible de ne point reconnaître là des œuvres de très haute classe, d'un ordre infiniment plus élevé, par exemple, que le grand bas-relief qui surmonte l'autel de Chantilly, ou même que les petits bas-reliefs placés au-dessous. Et pourtant, presque tous les auteurs de notre temps attribuent l'autel de Chantilly à Jean Goujon ! Les *Mois* dépassent aussi, et de très loin, les *Saisons* de Carnavalet. Merruau le disait fort bien : « Il semble que les sculptures de la salle du Zodiaque offraient plus de charme dans la composition et de facilité dans le dessin, et méritaient mieux que les quatre figures de l'hôtel Carnavalet d'être attribuées à l'inspiration d'un maître. »

Ce qui étonne le plus, ce qui est le vrai critère de la maîtrise, c'est la vertu du dessin. Regardez *Janvier*, avec quelle ampleur, quelle aisance, quel naturel il se présente. Comme l'*Hiver* de Carnavalet semble étrié et gauche par comparaison. Cette main aux doigts un peu tordus, qui s'ouvre presque de face : un miracle de difficulté vaincue. Et le raccourci du bras gauche du moissonneur. Avec quelle largeur aussi sont figurés ces animaux symboliques : le lion ou le taureau ! Quel savoureux mélange encore de rusticité et de grandeur, quelle étonnante invention. La casaque du moissonneur, qui colle à son dos, s'en détache à hauteur de la ceinture, comme si les plis sortaient du corps même. L'observation la plus juste des gestes familiers passe naturellement à un style d'une pureté antique. Et le modelé de ces bras, de ces jambes qui sortent des vêtements, est partout vivant. Quel serait donc ce singulier génie que tout rapproche de Goujon, si ce n'était Goujon lui-même ?

Pierre du COLOMBIER.

1. Merruau donne d'ailleurs, à cet égard, des détails fort précieux : « Le relief très bas en avait été surchargé d'une peinture maladroite, et les détails de l'exécution se trouvaient ainsi un peu empâtés et effacés. » Le même auteur nous parle de la restauration indiscrete d'*Avril*.



LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS ET LA GRAVURE

LA *Gazette des Beaux-Arts* a été fondée par Charles Blanc le 1^{er} janvier 1859¹. A cette époque, Charles Blanc faisait autorité par ses études artistiques et son passé de critique d'art dans plusieurs journaux. On lui devait déjà l'*Histoire des peintres français au XIX^e siècle*, qui avait commencé à paraître en 1845². La Révolution de 1848 l'avait amené à la Direction des Beaux-Arts, où il s'était montré le grand défenseur des idées artistiques. *L'Œuvre de Rembrandt* l'avait passionnément intéressé, l'œuvre peint aussi bien que l'œuvre gravé. Lui-même avait fait des essais de gravure avec deux artistes italiens qui travaillaient à Paris, Calamatta et Mercuri, célèbres par leur incontestable habileté.

Le but de Charles Blanc était de fonder une revue pour la défense et la propagation de l'art, des idées et des manifestations qui s'y rattachent, dans tous les pays et à toutes les époques, avec une illustration enrichie d'œuvres gravées. Dès lors, le programme de la *Gazette* est resté le même : « *Avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).* »

Nous devons nous occuper ici des œuvres gravées, de cette illustration spéciale, due souvent aux plus grands maîtres du XIX^e siècle, dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elle a puissamment aidé au développement et au succès de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les quelques eaux-fortes qu'il avait exécutées, avaient surtout appris à Charles Blanc le métier de graveur. Il était donc quelque peu technicien, qualité qui n'est pas nuisible à la compréhension et à l'appréciation des divers procédés. Il aimait leur étude et s'appliquait à leur analyse. Il ne perdait aucune occasion pour faire valoir leurs qualités propres et mettre en valeur les œuvres des artistes contemporains.

C'est ainsi que, dès 1860, nous trouvons sous la plume du fondateur de la *Gazette*

1. Charles Blanc était frère de Louis Blanc, qui avait fondé en 1839 la *Revue du Progrès*, et qui a écrit l'*Histoire de dix ans* et l'*Histoire de la Révolution française*.

2. Charles Blanc devait publier encore l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, la *Grammaire des arts du dessin*, la *Grammaire des arts décoratifs*, etc.

un vibrant éloge de l'*Hémicycle des Beaux-Arts*, de Paul Delaroche, gravé par Henriquel Dupont qui fut, vers le milieu du xix^e siècle, le grand maître de la gravure au burin : « Ce qui a consacré la fortune de l'*Hémicycle*, écrit Charles Blanc, c'est la magnifique estampe qu'en a gravée Henriquel Dupont. Quand nous la revoyons sur le cuivre du graveur, la composition de Paul Delaroche nous semble encore plus digne et plus



FIG. 1. — COROT. SOUVENIR DE TOSCANE. (Avril 1875.)

haute. La variété des costumes était dans la peinture une gêne; elle embarrassait l'harmonie, elle sollicitait et pouvait fatiguer le regard par une infinité de teintes voyantes, tandis que dans la gravure, tous ces tons ramenés à l'uniformité du camaïeu, et ne différant plus que par les variantes du noir et blanc, se tranquilissent, se marient et se fondent, de manière à restituer au tableau sa grandeur... » Ajoutons que les épreuves de l'*Hémicycle* étaient d'un prix élevé : le catalogue Goupil cotait les épreuves d'artiste 1.000 francs et les épreuves avant la lettre 800 francs.

Charles Blanc était persuadé que la connaissance des techniques est indispensable pour juger les œuvres gravées. Aussi, dans la critique des Salons, la gravure est-elle confiée à un spécialiste. Alors que la peinture et la sculpture sont étudiées successivement par Paul Mantz, Léon Lagrange, Grangedor et Charles Blanc lui-même,

c'est Philippe Burty qui, de 1863 à 1870, assure, avec une continuité remarquable, l'appréciation de la gravure dans des articles qui lui sont particulièrement consacrés.

Cette tradition est respectée jusqu'en 1888. Les Salons de gravure sont « critiqués par René Ménard en 1872, Paul Leroi en 1873 et 1874, Louis Gonse en 1875 et 1877,



FIG. 2. — TH. ROUSSEAU. CHÊNES DE ROCHE. (Août 1861.)

Maurice Hamel en 1887 et enfin, de 1886 à 1888, par A. de Lostalot, l'auteur des *Procédés de la gravure*. »

L'étude des techniciens ne s'arrêtait pas aux expositions annuelles des Salons, elle se développait encore dans des articles spéciaux. Si l'on classait ces articles dans l'ordre chronologique, on pourrait mesurer les progrès des procédés à la mode et suivre leur évolution.

Parmi ceux qui se rapportent aux origines de la gravure, jusque vers le milieu du xvi^e siècle, citons de J. Renouvier : *Les origines de la gravure en France* (avril 1859) et *Les nouvelles découvertes d'estampes sur bois et sur métal de l'Allemagne* (septembre 1860); de H. Delaborde : *Notice sur des estampes de 1406 et sur les commencements de la gravure*

au criblé (mars 1869), *La gravure florentine au XV^e siècle* (janvier 1873), *Les estampes d'Andrea Mantegna* (avril 1872); de E. Galichon : *La gravure sur bois dans les livres imprimés, en Allemagne et en Flandre, pendant le XV^e siècle* (avril et mai 1864), *Œuvre de Rosex, dit Nicoletto de Modène* (août 1869), *Albert Dürer et son œuvre gravé* (mai 1860), *Domenico Campagnola, son œuvre gravé* (novembre et décembre 1864), *De quelques estampes milanaises attribuées à Cesare da Sesto* (juin 1865), *Les estampes des petits maîtres* (octobre 1872); de de Tal : *Estampes de maîtres inconnus au XV^e siècle* (avril 1871); de Courajod : *Estampes attribuées à Bramante* (septembre 1874); de Ch. Ephrussi : *A propos d'une gravure inconnue du XV^e siècle* (mai 1878); du duc de Rivoli et de Ch. Ephrussi : *Notes sur les xylographes vénitiens du XV^e et XVI^e siècles* (juin 1889), *Joan Andrea et ses homonymes* (mai et septembre 1891); du duc de Rivoli : *Etude sur les triomphes de Pétrarque : une estampe inédite à l'Albertine de Vienne* (avril et juillet 1887); de G. Gruyer : *Livres à gravures sur bois publiés à Ferrare* août 1888 et avril 1889); de H. Hymans : *Le maître aux banderoles* (mai 1887); de X... : *Giovanni Battista del Porto, dit le Maître à l'oiseau, peintre-graveur du XVI^e siècle* (décembre 1859); de E. His : *Hans Lützelburger* (décembre 1870); de M. A. Blum : *Xylographies françaises à la fin du XIV^e siècle* (mars 1927), etc.

Cette nomenclature suffit pour donner une idée des efforts faits par la *Gazette* pour tenir ses lecteurs au courant des travaux relatifs aux origines de la gravure. Plus nombreuses encore sont les études consacrées aux artistes graveurs contemporains, à leurs œuvres, à leurs procédés. Tous les genres sont représentés.

C'est d'abord le *burin*. Dès le premier numéro de la *Gazette*, Charles Blanc fait l'éloge de la *Joconde* de Léonard, gravée par Calamatta. Le cuivre était historique : c'était le premier qui avait été aciéré par galvanoplastie. Les auteurs de cette nouveauté, un lithographe, Garnier, et un médecin, Salmon, habitaient en appartement, rue des Noyers. Bracquemont n'avait pu s'empêcher de demander à Garnier si l'acier ne « boucherait pas les tailles ». — « Homme de peu de foi, avait répondu Garnier, venez assister à l'opération. » Une première couche d'acier, mal posée, dut être enlevée à l'acide sulfurique. Le second essai réussit parfaitement. « Désormais, écrivait Bracquemont, la surface des œuvres gravées sera préservée de l'usure, même les travaux de la plus exquise délicatesse. »

L'année suivante, en 1860, la *Gazette* s'occupe de Gaillard, à propos de son envoi de Rome : « L'envoi de M. Gaillard, élève de troisième année, se compose de deux dessins et d'une gravure d'après le portrait de Jean Bellin... La gravure est d'un aspect doux, les tailles juxtaposées, serrées, menues, précieuses, sans croisements, annoncent une main légère et patiente. Il est probable que c'est un travail de pointe sèche plutôt que de burin. L'effet est flou et cotonneux... M. Gaillard fera sagement de rechercher, de préférence à des formules de fantaisie, le secret des grands artistes italiens. »

A plusieurs reprises, la *Gazette* analysera les œuvres d'Henriquel Dupont, de Gaillard et des autres burinistes.

L'eau-forte tient la plus grande place. Dès 1860, Alfred Busquet étudie les des-



FIG. 3. — GAILLARD. PORTRAIT DE DOM GUÉRANGER. (Août 1878.)

sins et les eaux-fortes de don Fernando de Portugal. En février 1861, Charles Blanc proclame le grand talent de Charles Jacque, peintre-graveur, et il fait l'analyse de l'eau-forte des peintres : « Un de nos excellents paysagistes, Jules Dupré, me disait un soir, comme nous regardions ensemble à la lampe un portefeuille d'estampes : « Les peintres font de la peinture dans leurs bons et leurs mauvais jours, mais ils ne font de l'eau-forte que dans leurs bons jours. En effet, ce qu'on entend par une eau-forte, parmi les artistes, c'est une composition conçue en un moment de belle humeur, et dont l'exécution s'improvise dans une matinée, un jour de gai soleil. Un peintre, en se promenant dans la campagne, a vu des enfants qui jouaient..., la lumière éclaire vivement le vieux mur auquel est adossée la fontaine... Cette image a saisi le peintre, elle est déjà gravée dans son esprit... Le lendemain il passe à la hâte une couche de vernis sur la première planche venue, et d'une main rapide, nerveuse, qui frémit encore sous le coup de l'impression reçue, il dessine, ou pour mieux dire, il colore toute la scène champêtre... Il verse l'acide, se brûle les doigts, fait mordre au jugé, court chez l'imprimeur, obtient une épreuve... l'eau-forte est enlevée ! » Charles Blanc conclut ainsi : « Charles Jacque résume dans ses petites estampes toute notre école moderne de paysagistes... depuis Decamps jusqu'à J.-F. Millet et Adolphe Leleux, depuis J. Dupré et Rousseau jusqu'à Daubigny. »

Philippe Burty, en septembre 1864, amène Seymour Haden à dévoiler sa technique. Le chirurgien anglais écrit : « Quant à l'eau-forte et au procédé dont je me sers, on peut le considérer sous les trois aspects du dessin, de la morsure et de l'imprimage... Je me sers, pour toute sorte de travail, tant fin que gros, d'un style d'acier grand comme un crayon, solide, pesant et pointu aux extrémités... Turner, qui était habile aquafortiste, se servait d'un bout de fourchette attaché à un morceau de bois. »

En avril 1878, la *Gazette* vante les publications Cadart. Elle rappelle comment Cadart avait ouvert sa maison en 1863, comment il avait fondé, en 1867, la *Société des Aquafortistes*, et au prix de quels efforts il publiait tous les ans, depuis 1874, « sous le titre l'*Eeau-forte*, trente des eaux-fortes les plus remarquables qu'il avait pu obtenir ». La *Gazette* s'intéresse aussi aux ouvrages concernant la gravure et elle annonce, en avril 1878, la deuxième édition du *Traité de la gravure à l'eau-forte* de Maxime Lalanne. La liste des articles sur l'eau-forte est inépuisable. Contentons-nous de dire que la *Gazette* a étudié la plupart des œuvres des aquafortistes contemporains.

Nous passerons rapidement sur les autres techniques.

La *gravure sur bois* est étudiée spécialement dans *Meissonier, le vignettiste et le graveur*, par Henri Beraldi, en mars 1893; dans l'*Illustrateur Daniel Vierge*, par M. Gaston Migeon, en mars 1898, et dans les cinq articles de Roger Marx sur *Lepère*, en 1908-1910.

La *lithographie* débute par un article de Charles Blanc, en juin 1860, sur la *Ronde de nuit* de Rembrandt, interprétée merveilleusement sur pierre par Mouilleron. Philippe Burty établit un parallèle, dans le Salon de 1863, entre « la gravure et la lithographie ». En janvier 1908, Roger Marx décrit l'*œuvre de Belleruche*, et Léonce



FIG. 4. — J. F. MILLET. LA BOUILLIE. (Septembre 1861.)

Bénédite passe en revue *les peintres-lithographes*, en mars 1909, etc. Rappelons que Paul Leprieur avait démontré tout l'intérêt du Centenaire de la Lithographie en janvier et février 1896.

Après avoir livré les secrets de la *lithochromie* et de la *chromolithographie*, Paul

Chéron passe en revue, le 15 février 1861, *la gravure en manière noire, la gravure à l'aquatinte, la gravure en camaïeu et la gravure en couleurs*.

Cette dernière technique est étudiée à part, en 1888-1889, par le baron Roger Portalis, qui ajoute quelques indications sur *la gravure en manière de pastel et la gravure en manière de crayon*.

Les amateurs minutieux, pour qui le plus petit détail a son importance, trouvent dans la *Gazette* des renseignements sur les petits procédés particuliers à chaque artiste, sur les petits trucs que chacun d'eux garde jalousement. C'est ainsi que nous apprenons que Meissonier faisait imprimer des calques sur gélatine (Philippe Burty, 1^{er} mai 1862); que Daubigny faisait du vernis mou avec ses vieilles cravates (Frédéric Henriot, 1874); que Bracquemont utilisait du papier verre pour rayer le cuivre « à la façon de Debucourt » (A. de Lostalot, juin 1884), et que Patricot faisait de la pointe sèche sur du zinc grené (Roger Marx, janvier 1902).

Les à-côtés de la gravure n'étaient eux-mêmes pas oubliés. Philippe Burty étudiait, en septembre 1867, les relations survenues entre *la gravure et la photographie en 1867*; Germain Hédiard signalait, en novembre 1903, le mode des *procédés sur verre*, souvent appelés *autographies photographiques*, et — dans un autre ordre d'idées — M. Paul Vitry expliquait, en avril 1923, les procédés de *la gypsographie* de Pierre Roche, pseudonyme de Massignon, qui avait déjà inventé *l'églomisation*.

Mais toutes ces études, si savantes qu'elles fussent, n'offraient qu'une valeur documentaire et instructive. Aussi, dès la création de la *Gazette*, Charles Blanc avait-il pensé, avec juste raison, qu'il était indispensable de joindre au texte une illustration des plus soignées, et qu'en outre, rien ne ferait mieux comprendre la technique d'un graveur que d'offrir à chaque lecteur une épreuve même de son œuvre gravé.

Dès le début, le fondateur de la *Gazette* eut le souci constant d'offrir des œuvres gravées ayant un véritable sentiment artistique. Nous en avons une preuve dans le numéro de mai 1859, contenant une gravure sur bois reproduisant un tableau de Jules Breton. Le bois avait été maladroitement exécuté, et Charles Blanc n'hésita pas à insérer dans le numéro de juin la note suivante : « Nous avons des excuses à faire à nos souscripteurs pour la planche du *Rappel des Glaneuses*, qui a passé dans notre dernier numéro. Ce bois, qui avait été admirablement dessiné par M. Bocourt, était confié à un homme de talent, M. Jahyer, qui a commis l'impardonnable faute de le laisser graver par un de ses apprentis, et de nous l'envoyer seulement à la dernière heure, quand il nous était impossible de le remplacer ou de nous en passer. »

Les premiers numéros de la *Gazette* contiennent des épreuves de Léopold Flameng, qui était alors le grand maître de l'eau-forte de reproduction, et qui devait donner ensuite un si grand nombre de planches. En janvier 1859, sa première pièce a pour titre *Louis XIV et Molière*, d'après Ingres. En février, ce sont deux planches : *Miss Graham*, d'après Gainsborough, et *Arlequin sorcier*, d'après un dessin de Nilson. En avril, Charles Blanc grave lui-même un *Portrait de Rembrandt*, d'après une peinture du maître.

Dès la seconde année, en novembre 1860, on rencontre une pièce de Méryon, cet officier de marine malade, qui s'était mis à faire de l'eau-forte et qui, sans avoir fait d'études préalables, exécutait des chefs-d'œuvre : *La Passerelle du Pont-au-Change* se trouve là en premier tirage. La *Gazette* devait aider à la célébrité de Méryon, car Philippe Burty publia à son sujet deux articles, en juin et juillet 1863, dans lesquels



FIG. 5. — SISLEY. LES BORDS DU LOING. (Mars 1899.)

il établit un premier catalogue de son œuvre gravé. Burty rappelle comment s'est faite la publication de la fameuse série des *Eaux-fortes sur Paris*, en 1852 : « Douze grandes planches, réparties en trois livraisons, suivies chacune d'une pièce plus restreinte et formant en quelque sorte cul-de-lampe... A mesure que les planches étaient terminées..., Méryon en déposait quelques épreuves chez les marchands. Le public n'en sut rien ou presque rien... La chalcographie n'eut pas la bonne inspiration d'acheter au graveur ses cuivres, et les lui a laissés détruire dans des jours de profonde amertume... » Et l'auteur donne son impression personnelle : « Il est bien peu d'eaux-fortes qui, encadrées et accrochées à la muraille, aient un effet aussi

puissant. Personne, que nous sachions, n'avait jusqu'à ce jour dégagé autant de poésie de l'architecture des villes. »

L'année 1861 est mémorable : elle publie deux chefs-d'œuvre : en août *Chênes de Roche*, de Th. Rousseau, en premier tirage (il n'y a pas de tirage postérieur), et en septembre *La Bouillie* de J.-F. Millet (dont on a tiré dans la suite quelques épreuves). Philippe Burty avait accompagné cette planche d'une appréciation élogieuse : « Ces eaux-fortes, écrit-il, s'adressent plus directement aux amis de la nature et de l'art qu'à la foule banale... ; la pointe de J.-F. Millet va donc droit au but sur le vernis, comme son fusain sur le papier... Peu importe ce que donnera la morsure plus ou moins vive de l'acide, ce résultat sera forcément plus fort que séduisant, plus complet qu'imprévu, plus austère que naïf, il résumera d'une manière plus familière, mais moins précise que dans sa peinture, les données du maître sur l'art : faire converger toutes les forces d'une figure vers le mouvement qu'elle exprime... Les eaux-fortes de J.-F. Millet ne sont qu'un nouveau chant, sur le même mode, mais avec un autre instrument, de son épopée du paysan. » Burty établit ensuite un parallèle curieux, entre les eaux-fortes de Millet et celles de « Léon Daven », ce graveur de l'école de Fontainebleau qu'on ne désigne plus aujourd'hui, après les travaux de F. Herbet, que sous ses initiales, le graveur L. D. : « C'est le même procédé de tailles... un peu espacées et courbes... », et Burty ajoute : « M. F.-J. Millet qui (empressons-nous de le dire) ignorait hier encore jusqu'au nom de Léon Daven, a gravé sa première eau-forte vers 1856. »

Désormais, la *Gazette* offrira souvent à ses lecteurs des œuvres qui deviendront célèbres. Nous citerons d'abord celles des graveurs français.

Meissonier donne, en mai 1862, une de ces petites eaux-fortes si particulières dont il avait le secret : *Le Sergent rapporteur*. Philippe Burty juge ainsi ces pièces : « Elles sont gravées d'une pointe extrêmement fine, on dirait presque avec la pointe d'une aiguille. Mais l'effet est large parce que le précieux du détail se noie dans la masse et rend avec la plus étonnante habileté l'apparence de chaque chose, l'épiderme de chaque objet. » L'auteur fait suivre la liste des œuvres gravées par l'artiste, « prise chez M. Steinheil, beau-frère de Meissonier. »

De Delacroix nous trouvons deux lithographies : *Femmes d'Alger* (août 1865) et plus tard *Muletiers de Tétouan*.

En 1869, Gaillard, qui avait déjà fait paraître en octobre 1863 sa première planche, *Le Portrait d'Horace Vernet*, apporta à la *Gazette* l'*Homme à l'Œillet*, d'après Jean van Eyck. Le premier mouvement de Charles Blanc fut de refuser le cuivre, comme étant indigne de la tradition. Il fallut toute l'insistance d'Émile Galichon pour faire accepter l'œuvre de Gaillard, qui, après une préparation minutieuse, avait gravé en une journée cette fameuse tête de l'*Homme à l'Œillet*, qui est une merveille de gravure au burin. Il est vrai que l'artiste devait travailler vingt ans à la tête de la *Joconde*, et l'abandonner sans jamais la terminer. Gaillard allait fournir encore, en août 1878, le *Portrait de Dom Guéranger*, accompagné d'un article de Louis Gonse, et, en septembre 1880,

le *Portrait de Léon XIII*, de format réduit, apprécié par Ph. de Chennevières.

Une pierre achetée dans une vente permit de publier, en août 1870, une lithographie originale de Prudhon : *Une Lecture*, dans un tirage qui permet encore d'apprécier le profond sentiment de l'artiste.

En 1874, la *Gazette* publie deux eaux-fortes de Daubigny, accompagnées d'un article de Frédéric Henriet.

Corot est représenté par un cuivre admirablement conservé, bien que trouvé



FIG. 6. — J. PATRICOT. PROCESSION DES ROIS MAGES, D'APRÈS BENOZZO GOZZOLI. (Janvier 1898.)

dans une boîte à clous : *Souvenir de Toscane*, qui accompagne le numéro d'avril 1875 ; c'est une eau-forte dont les différents plans sont établis dans une harmonie complète qui se réalise merveilleusement dans les belles épreuves.

Parmi les œuvres des artistes célèbres, citons deux eaux-fortes de Legros : l'une en 1876, l'autre, le *Petit Hangar*, en avril 1904 ; deux eaux-fortes de Bracquemont en août 1884, dont cette jolie pièce appelée *Les Trembles* ; un retraitage de la lithographie de Chassériau : *Apollon et Daphné*, en mars 1886 ; deux pointes sèches d'Helleu : *La Liseuse* et *l'Aiguille*, en mai et juillet 1892.

Rodin a donné à la *Gazette* deux pointes sèches : le *Portrait de Victor Hugo de trois-quarts* en mars 1889, et *Le Printemps*, en mars 1902. On peut mesurer dans ces deux pièces la manière du sculpteur qui, au moyen de traits qui présentent l'apparence d'un croquis, cherche à établir une forme sculpturale harmonieuse.

Lepère a fourni, à maintes reprises, sa part d'illustration. Citons de lui : *Le Quartier des Gobelins*, eau-forte d'octobre 1896, accompagnée d'un premier article de Roger Marx, qui se continuera en 1908 et 1910. En mai 1908, il donne à la fois une eau-forte, *La Petite Mare*, et un bois, *Le Boulevard près la Porte Saint-Denis* (fragment). Signalons encore une eau-forte en janvier 1910 : *Les Vieilles Maisons à Amiens*, une autre eau-forte, *La Maison des petits plaids à Provins*, en décembre 1913; mentionnons de Paul Huet : *Vieilles Maisons sur l'ancien port de Honfleur*, eau-forte habilement mordue, en juin 1911.

Deux lithographies de Fantin-Latour sont à signaler : *Vision*, en juin 1895, et *Ariane*, en décembre 1901.

L'école impressionniste est représentée par *Les Bords du Loing*, charmante eau-forte de Sisley, en mars 1899; *Jane*, de Manet, en novembre 1902; *Vachères au bord de l'Eau*, de Pissaro, en mai 1904; *Femme nue couchée*, de Renoir, en mars 1907; ajoutons, après eux, une lithographie en couleurs de Maurice Denis : *Nativité*, en mai 1907.

Énumérons encore quelques pièces des artistes du xx^e siècle : *La Rue des Petits-Gars*, à Tours, de Leheutre, en avril 1909; *Vue de Bourges*, de Beurdeley, en juillet 1910; *La Gare*, pointe sèche en noir, et *Le Chiffonnier*, eau-forte en couleurs, deux pièces de Raffaëlli, en janvier et février 1911; *Le Bassin des Tuileries*, de Béjot, en décembre 1912; *L'Angelus*, pointe sèche de Friant, en janvier 1913.

Nous en finissons avec l'école française en attirant l'attention des amateurs sur les œuvres de Jean Patricot, artiste sur lequel Roger Marx a écrit un article remarquable en janvier 1902. Patricot a fourni à la *Gazette* plusieurs cuivres qui dénotent un talent extraordinaire, trop méconnu aujourd'hui. *M^{me} de Sénones*, qui accompagne le numéro de janvier 1898 est une merveille de gravure au burin. Un ami du graveur, M. Étienne Bricon, a pu écrire avec raison que « sa *Procession des Rois Mages du palais Riccardi* et sa *Vénus*, de Botticelli, sont parmi les plus beaux morceaux gravés du xix^e siècle. » Un fragment des *Rois Mages* est reproduit dans le numéro de janvier 1902, avec trois autres pièces du même artiste.

Il est impossible de mentionner ici toutes les gravures, même les plus remarquables, éditées par la *Gazette*. Nous devons nous borner à dire qu'elle a aidé à faire connaître des artistes comme Léon Bonnat, Louis Legrand, A. Lunois, Paul Renouard, etc., et parmi les vivants : A. Bellerroche, Albert Besnard, Jacques Beltrand, Michel Cazin, Corabeuf, André Dauchez, Pierre Gusman, E. Herscher, E. Lequeux, Léopold Lévy, Labrousse, Pierre, etc.

Les écoles étrangères ont été également, d'une façon ininterrompue, largement représentées. Nous indiquerons quelques-unes des œuvres publiées par la *Gazette*.

Parmi les artistes d'Allemagne citons Max Liebermann : *La Soupe*, eau-forte

(octobre 1901); et Henrich Wolff, *Joueurs d'Échecs*, pointe sèche (février 1902), etc.

Parmi ceux d'Amérique, Whistler, le beau-frère de Seymour Haden, qui poussa ce dernier à faire de l'eau-forte : *Alderney Street* (avril 1881), accompagné d'un article de Théodore Duret; H.-A. Webster, l'aimable artiste si attaché à Paris : *La rue Brise-Miche* en 1900, eau-forte (juillet 1900); son œuvre est étudiée en janvier 1920 par Walter Prach; D.-S. Mac Laughlan : *La 'Ruelle du Pêcheur*, eau-forte (juillet 1903); Jo. Pennell : *Le Débarcadère du Temple à Londres* (juillet 1906), eau-forte qui figura au Salon de cette même année; Alden Weir : *Petite Fille*, eau-forte (septembre 1911), etc.

Nombreux sont les graveurs nés en Angleterre. Dès 1864, un chirurgien célèbre, Seymour Haden donne en septembre l'*Écluse d'Egham*, en octobre *La Tamise à Old Chelsea*, deux eaux-fortes en premier état, qui accompagnent le catalogue rédigé par Philippe Burty, en des articles qui étudient « l'œuvre de Seymour Haden ». Citons ensuite une eau-forte de Bonington en 1876; Heseltine : *Le Pont de Waterloo à Londres*, eau-forte (mars 1897); Frank Laing : *Le Pont-Neuf*, eau-forte (janvier 1899); David Yung Cameron : *Un Palais écossais*, eau-forte (décembre 1899); Ch. Shannon : *La Marée montante*, lithographie (décembre 1909); Frank Brangwyn, né à Bruges de parents anglais : *Homme portant une Pile de Livres*, eau-forte (janvier 1912), etc.

La Belgique offre trois artistes : Henri Leys, dont Philippe Burty étudie les eaux-fortes en mai 1866; Baertsoen, qui a fourni *La Grand'Rue le matin* (juillet 1898), eau-forte qui figura au Salon, et *Reflets*, eau-forte (mars 1909); Pieter-Dupont, qui a donné deux eaux-fortes (février 1905) : *Cheval de Labour* et *La Charrue*.

Armington, graveur originaire du Canada, a exécuté une eau-forte : *Une Rue à Nuremberg* (août 1912).

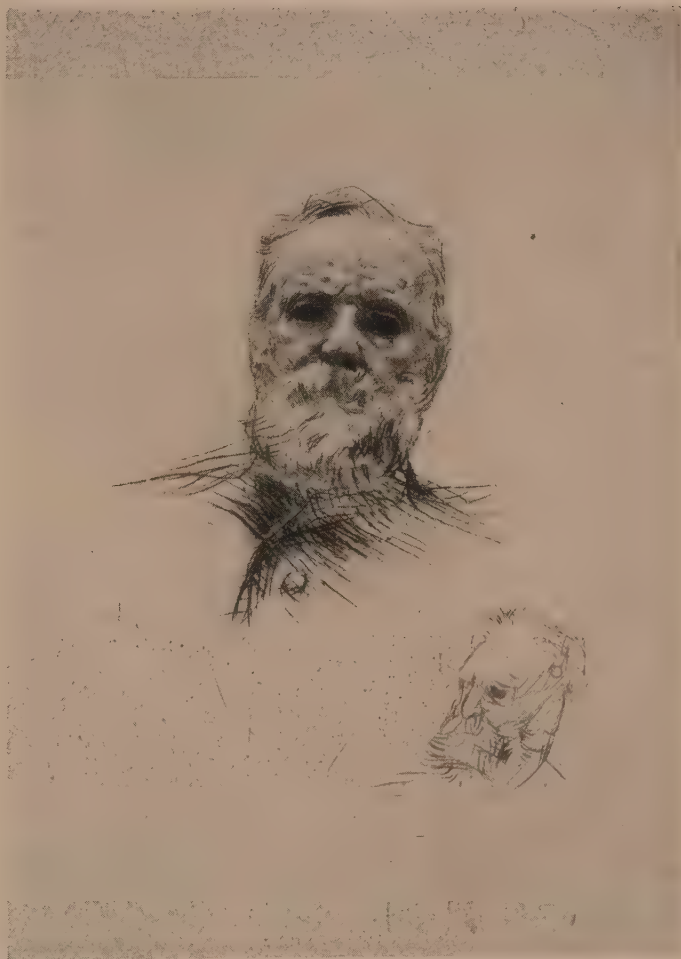


FIG. 7. — RODIN. PORTRAIT DE VICTOR HUGO. (Mars 1889.)

D'Espagne, nous avons deux pièces de Goya, presque en premier tirage : *L'Aveugle enlevé sur les Cornes d'un Taureau*, et *Le Prisonnier ployé sur ses Chaînes* (février et avril 1867). Elle illustrent un article de Valentin Cardera qui dresse le catalogue de l'œuvre gravé de Goya; ajoutons une eau-forte de Daniel Vierge : *La Misère à Londres* (avril 1901), précédé d'un article de Gaston Migeon paru en mars 1898.

Parmi les graveurs de Hollande, signalons Israels, dont les eaux-fortes sont décrites par Duranty (avril 1879) et Zeizing, qui a gravé *Village saxon*, eau-forte (février 1909).

Notons les graveurs d'Italie : de Nittis, qui travaillait à Paris en même temps que ses compatriotes Michetti et Palizzi : *Étude*, « eau-forte inédite » (septembre 1913), et Celestino Celestini (mai 1922), qui est l'objet d'une étude de Gustave Soulier.

Citons un artiste russe, Massalof : « Quarante planches gravées à l'eau-forte », avec un article d'Émile Galichon.

De Suède, nous pouvons juger les eaux-fortes si originales d'Anders Zorn par *Rosita Mauri* (mai 1891) et *Le Musicien de Village* (février 1907). Cette dernière pièce est accompagnée d'un article sur « Zorn peintre et aquafortiste », par Édouard André. Un autre artiste, originaire de Stockholm, Carl Larsson, a gravé à l'eau-forte : *Modèle se chauffant* (mai 1909).

L'œuvre de Th.-A. Steinlen, né à Genève, a été étudiée par A. M... (octobre 1913) avec deux pièces à l'appui : *Affiche* et *La Grande Sœur*, pointe sèche.

Distinguons enfin Chahine, né à Constantinople de parents arméniens, dont Roger Marx a mis l'œuvre en valeur (avril 1900). A l'appui figure une pointe sèche : *Portrait de M. Alfred Stevens*; nous trouvons encore de lui deux eaux-fortes : *La Vallée fertile* et *Rio ça Toscarì, à Venise* (décembre 1906).

L'énumération qui précède est bien insuffisante pour donner une idée exacte des planches éditées par la *Gazette*. Un catalogue spécial, dressé en 1904, donnait déjà un total de mille deux cent quatre-vingt-neuf œuvres gravées dans tous les genres, gravures de reproduction et gravures originales; il faut y ajouter toutes celles qui ont suivi jusqu'à ce jour. Or certaines années ont été particulièrement illustrées : c'est ainsi que nous comptons dix gravures en 1908 et 1909, onze en 1910 et treize en 1911, le numéro d'octobre contenant deux lithographies de Le Sidaner : *Le Perron* et *La Balustrade*.

Mais l'aperçu que nous avons donné est suffisant pour qu'on puisse mesurer l'action de la *Gazette*. Cette action a été puissante : c'est l'élévation des sentiments qui en a déterminé la force. Par la diffusion des idées artistiques dans le monde entier, car la *Gazette* est dans la plupart des bibliothèques et des musées, elle a pu exercer une influence considérable, aussi bien en France qu'à l'Étranger.

J. LIEURE.



FIG. 1. — CHIRURGIEN PANSANT UN BLESSÉ DANS SA BOUTIQUE. GRAVURE A L'EAU-FORTE PAR JULES DE GONCOURT D'APRÈS CHARDIN.

LE CARACTÈRE DE CHARDIN ET SA VIE¹

IL existe, depuis tantôt cent cinquante ans, nous ne dirons pas une légende, mais un portrait traditionnel de Chardin, aux traits harmonieux et consacrés, que résume fort bien l'expression devenue banale, « le bonhomme Chardin », qui fait penser à cet autre « bonhomme » : Franklin.

Chardin était bon, doux, charitable, probe et dévoué aux intérêts de sa corporation — l'Académie — dont, pendant dix-neuf années, il avait remis et tenu les comptes en ordre, classé la bibliothèque et rangé les Salons; il était courageux envers les forts, pitoyable aux faibles, modeste en parlant de ses œuvres, indulgent pour celles de ses confrères, qu'il aidait volontiers de ses conseils et parmi lesquels on ne lui connaissait pas d'ennemis. Impartial, il ne désapprouvait jamais la peinture d'autrui autrement que par son silence. Fidèle observateur de la parole donnée, il avait tenu ses engagements envers celle qui fut sa première femme; malgré les revers de fortune qui l'avaient accablée, il l'avait longtemps soignée, travaillant d'arrache-pied à des travaux indignes de lui pour lui procurer quelque bien-être, mettant ainsi sa carrière en péril. Bon mari de sa seconde épouse aussi bien que de la première, il eut pour son fils unique, son seul réconfort, tous les soins imaginables et, l'ayant perdu prématurément, demeura inconsolable de cette perte. Au reste, malgré un labeur acharné, sans relâche, il tirait peu de profit de ses tableaux — tel d'entre eux fut troqué contre une veste — et jamais, en somme, il ne put vivre de son travail : sans le logement et la pension que lui donnait le roi, il eût eu bien de la peine à subsister. Cette gêne, qui l'obligea à vendre, en 1774, sa maison de la rue Princesse, le regret de son fils, les tracasseries du Premier Peintre et du Directeur des Bâtiments, les douleurs de la pierre, lui firent terminer tristement sa vie, mais il mourut comme il avait vécu, dignement, courageusement.

1. Cet article est extrait du *Chardin* de M. Georges Wildenstein qui doit paraître le 15 décembre aux éditions Les Beaux-Arts (un vol. in-4° de 400 pages, dont 128 pages d'illustration contenant 238 héliogravures).

Telles furent, d'après les biographes, j'allais dire les hagiographes, la vie et la mort du « bon Chardin ». Pour conclure avec l'un d'eux, « soit qu'on le suive dans sa vie privée, soit qu'on le considère comme artiste, il mérite également des éloges ». C'est d'ailleurs ainsi que l'ont successivement jugé, à la suite des Goncourt, les historiens modernes. Ils ont même surenchéri : peu s'en faut qu'ils n'aient transformé Chardin en statue de la rue Saint-Sulpice.

Il est parfois un peu ennuyeux de lire un panégyrique : mais cela n'implique pas que les faits dont il est composé soient faux. Il n'est rien d'odieux, au contraire, comme ces biographes hargneux, jaloux de toute supériorité, qui vengent leur vie médiocre sur la mémoire des grands hommes. L'expérience quotidienne nous apprend à mêler les rayons et les ombres, à modeler, par leur harmonieuse combinaison, le visage des héros. La statue y perd parfois un peu de son auréole, mais le modèle est plus humain, plus près de nous, nous le comprenons et par conséquent nous l'aimons mieux.

C'est ce que nous avons ressenti pour Chardin. Dépouillé des fleurs de rhétorique des Haillet de Couronne, des Renou et autre *nécrologues*, il nous est apparu beaucoup plus net, réel. Nous croyons que, à l'examen des faits, il est difficile de ne pas partager notre sentiment.

Comment connaissons-nous la vie de Chardin ? D'une part, nous avons ses biographes, de l'autre les documents d'archives. Tenons-nous-en, pour l'instant, aux biographes.

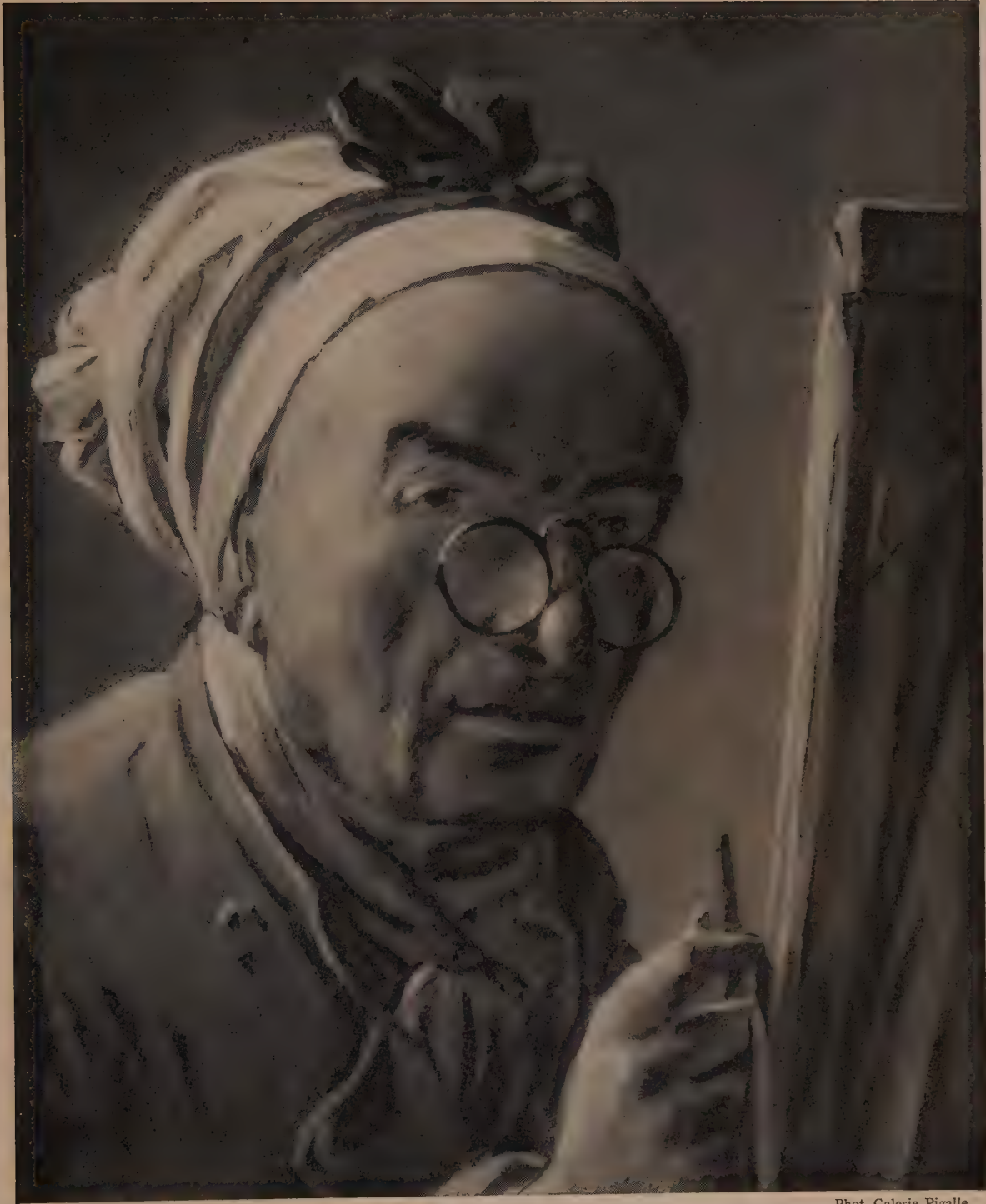
Que contient la note que Mariette écrivit en 1749 ? Un récit sur l'enfance et les débuts de Chardin que Cochin, l'ami intime de Chardin, corroborera — ils semblent avoir la même source ; — quelques détails sur les acheteurs habituels de ses tableaux ; quelques observations, un peu ronchonnes, sur le triomphe du « genre » sur l'« histoire », et la part que Chardin y a prise ; aucun trait de caractère.

Les « nécrologies » du *Journal de littérature, des sciences et des arts*, celle de Renou, celle du *Nécrologe des artistes et des curieux*, écrites dans le style le plus banalement élogieux, ont évidemment une source commune pour ceux de leurs traits qui n'appartiennent pas à la notoriété publique. Ne faut-il pas la chercher dans une communication de Cochin ? On savait celui-ci très lié avec Chardin, très zélé pour sa gloire, fort accessible. N'était-il pas naturel de s'adresser à lui ?

Le texte d'Haillet de Couronne, secrétaire de l'Académie de Rouen, dont Chardin avait fait partie en même temps que Cochin, n'est qu'un « embellissement » d'un canevas envoyé par ce dernier.

Ainsi tout nous ramène à celui-ci. Cochin a eu une source commune avec Mariette, il a probablement renseigné trois biographes, il a documenté Haillet de Couronne. Il convient d'examiner de près le texte qu'il a envoyé à celui-ci et qui, par bonheur, a été conservé.

La lettre, rédigée sur le mode plaisant, que Cochin adressait au directeur de



Phot. Galerie Pigalle.

FIG. 2. — CHARDIN PAR LUI-MÊME. (A M. le baron Henri de Rothschild, à Paris.)

l'Académie de Rouen, Descamps, en même temps que le manuscrit destiné à Haillet, nous renseigne explicitement sur le dessein qui l'animait.

Il entendait ne donner à son collaborateur qu'un croquis, un amas de matériaux.



Phot. Anderson.

FIG. 3. — CHARDIN. LA FONTAINE. (A Sir Frederic Cook, à Richmond.)

Cependant, ces matériaux ont été choisis, triés. Cochin signale qu'un passage vise le Premier Peintre en fonctions, Pierre, et que, bien qu'il ait délibérément supprimé quelques détails, celui-ci peut se reconnaître et se formaliser. Il semble même en avoir pris son parti.

C'est aussi délibérément qu'il annonce la suppression d'une anecdote touchant les rapports de Chardin et de Crozat, baron de Thiers, anecdote que d'ailleurs nous ne trouvons que chez lui. Il semble, d'après les allusions de Cochin, que Chardin

aurait eu à se plaindre de Crozat. S'étant présenté chez celui-ci et n'ayant pas été reçu, il aurait jeté un laquais au bas d'un escalier. Si Cochin ne rapporte pas le fait, c'est que cette histoire lui « a paru assez louche pour n'être pas assuré qu'elle fût à la gloire » de Chardin. « Elle porte, ajoute-t-il, je ne sais quoi d'acte de violence mal



Phot. Braun.

FIG. 4. — CHARDIN. L'ENFANT AU TOTON. (A. M. X., à Paris.)

mesuré qui pourroit être pris en mauvaise part par le lecteur. » Et il conclut : « Si, comme j'en doute, cela ne peut guère honorer la mémoire de notre ami, *cela ne fait pas notre affaire.* »

Quelques jours après, écrivant à nouveau à Descamps, Cochin ajoute : « Je travaille actuellement à quelques notes détaillées sur certains faits; mais comme elles ne seront pas de nature à être rendues publiques, il n'importe à M. de Couronne de les avoir avant la lecture de son discours. Au contraire, c'est *le débarrasser de la tentation d'en laisser échapper quelque chose.* »

Haillet de Couronne reçoit le texte de Cochin, le récrit, l'enjolive, le lit publiquement, l'envoie à Cochin qui, après lecture, le remercie. Après les compliments obligatoires, il en vient à l'examen des faits allégués. Passons sur quelques querelles de mots, sur ce qui est du fils de Chardin, puisque nous y reviendrons, et arrivons à l'éloge que fait Haillet du labeur de notre artiste. Il avait écrit que l'amour du travail n'avait jamais « cessé un instant de faire le charme de sa vie ». Cochin, rectifiant cette assertion et apprenant à son correspondant que son ami n'était pas laborieux, ajoute :



FIG. 5. — JEUNE SOLDAT.

CHARDIN

(A M. le baron Henri de Rothschild, à Paris.)



FIG. 6. — LA PETITE FILLE AUX CERISES.

Phot. Galerie Pigalle.

« Si nous pouvons, dans un éloge, exalter les qualités de nos amis, nous sommes en conscience obligés de ne pas leur donner celles qu'ils n'avaient pas. »

.....

Nous pouvons désormais aborder les faits eux-mêmes, tels que les documents nous les révèlent. Une série de textes nous a déjà donné maints renseignements utiles, nous voulons parler des critiques de Salons. Concurrément avec les *Procès-verbaux de l'Académie*, avec les actes notariés, elle éclairera les points que les biographes avaient laissés dans l'ombre et, d'abord, les rapports de Chardin avec quelques-uns de ses confrères, de ceux qui ne sont pas de son groupe.

Nous l'avons vu, Chardin n'a pas trouvé, au début de sa carrière, un chemin plainier. Les difficultés matérielles inhérentes au métier de peintre s'augmentaient

beaucoup du fait que, même dans le genre étroit de la « nature morte », d'abord exclusivement traité par lui, il avait d'illustres prédécesseurs : Desportes, Oudry. Mariette ne manque pas, au début de sa courte biographie, de rappeler cette lourde « concurrence ».

Sur ses relations avec Desportes, de beaucoup son aîné (1661-1743), l'histoire ne rapporte rien de fâcheux. Et même, en 1737, lors de la mort de sa première femme, Chardin a chez lui deux copies d'animaux d'après Desportes.

Mais Oudry est presque son contemporain, il peint des « natures mortes » dès 1712, quand Chardin a treize ans ! Le public, les critiques, l'Académie les opposent continuellement l'un à l'autre. En 1751, on voit l'Académie les réunir dans le jury désigné pour l'admission d'un peintre de fleurs. En 1753, l'abbé Garrigues, comparant la manière des deux artistes, accorde à Oudry une « façon de faire » plus « étudiée », plus « caressée ».

Enfin, les Goncourt racontent, sans que nous sachions exactement ce à quoi ils font allusion, que le public les avait vus, tels Racine et Corneille, aux prises avec le même sujet, s'affronter dans la reproduction d'un même bas-relief sans que le concours ait été jugé définitivement.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir leur antagonisme éclater violemment.



Phot. Galerie Pigalle.

FIG. 7. — CHARDIN. JEUNE FILLE JOUANT AU VOLANT.
(A M. le baron Philippe de Rothschild, à Paris.)



FIG. 8. — CHARDIN. NATURE MORTE. (Au Musée National de Stockholm.)

Phot. du Musée.



Phot. Éditions Les Beaux-Arts.

FIG. 9. — CHARDIN. FLEURS. (A M. D. David-Weill, à Paris.)

En 1761, Oudry, furieux de la place que Chardin, « placeur » officiel, lui avait assignée au Salon, injurie son rival, pour lequel l'Académie prend parti. C'est à peu près tout ce que nous savons, mais il est déjà symptomatique qu'un pareil éclat, officiellement conservé par l'histoire, confirme ce que les seules déductions de l'esprit amèneraient à supposer. Ce texte n'a guère été relevé, que nous sachions, et pourtant !

A l'apogée même de sa gloire, Chardin voit avec ennui naître auprès de lui des concurrents dangereux que, bien entendu, on lui compare continuellement. Cette fois, c'est dans le genre « familial » que Chardin se rencontre avec Greuze. Au Salon de 1757, l'envoi de Greuze avait fait grand bruit ; cette année-là, ses tableaux rapprochés de ceux de Chardin suscitent des comparaisons, en général favorables d'ailleurs à ce dernier. En 1763, Diderot, qui, d'autre part, encensa Greuze, s'était contenté de raconter que, voyant la *Raie* de Chardin, il avait poussé un profond soupir : « Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien. » En 1765, il sent le besoin d'établir définitivement la supériorité de Chardin : « Cet homme, dit-il, est au-dessus de Greuze de toute la distance de la terre au ciel. » Comparaison écrasante, mais comparaison qui devait agacer Chardin et ses amis, je n'en veux pour preuve qu'un petit texte échappé par hasard à la destruction. Greuze ayant voulu prendre possession du logement qui lui avait été octroyé au Louvre, en 1768, avant le terme habituel, Cochin, qui rend compte de l'incident à Marigny, lui rappelle à ce sujet que Chardin, en pareille circonstance, avait eu autrefois plus de tact. Comparaison, comparaison...

Et puis il y a Jeurat que, en 1753, un critique préférerait à Chardin : « Ne pouvait-il rendre grâce à M. Jeurat, s'écrie Cochin, sans insulter M. Chardin ? » Jeurat, qu'en 1755 on compare à Racine, tandis que Chardin est assimilé à La Fontaine — que ce temps aimait les comparaisons ! — il y a Le Prince, il y a Voiriot...

Chardin, nous l'avons vu, est un homme fort pratique. Il sait qu'il doit lutter s'il veut conserver une situation éminente dont il apprécie également les avantages matériels et moraux. Il lutte. Il se sert à la fois de sa situation officielle, de ses amis et de la presse artistique naissante.

Chargé, en 1755, de « placer » les tableaux des académiciens au Salon, il avait vu cette charge temporaire devenir définitive en 1761. Il est, nous le savons, traditionnel de vitupérer les « placeurs », mais il semble bien que, en dépit des assurances contraires données par Cochin, Chardin ait fait preuve en ses fonctions de quelque « habileté ».

Dès 1761, nous l'avons dit, Oudry se plaint en termes insultants de la place que Chardin lui a donnée et Diderot l'accuse d'avoir relégué dans un coin obscur Boizot et Millet, qui ne sont pas de ses amis. Mêmes reproches en 1765, où notre peintre s'est placé à côté de Challe : « M. Chardin, s'écrie Diderot, on ne fait pas de ces tours-là à un confrère ; vous n'avez pas besoin de ce repoussoir pour vous faire venir en avant ! »

En 1769, mieux encore, c'est Greuze qui est la victime : « Ce tapissier Chardin, dit encore Diderot, est un espiègle de la première force ; il est enchanté quand il a fait

quelques bonnes malices; il est vrai qu'elles tournent toutes au profit des artistes et du public; du public, qu'il met à la portée de s'éclairer par des comparaisons rapprochées, des artistes entre lesquels il établit une lutte tout à fait périlleuse. Il a joué cette année un tour pendable à Greuze en plaçant l'*Enfant qui joue avec le chien noir* entre la *Jeune fille qui fait la prière à l'Amour* et celle qui envoie un baiser. Il a trouvé le moyen, avec un tableau de l'artiste, d'en tuer deux autres. C'est une bonne leçon, mais elle est cruelle. En nous montrant deux Louthembourg au-dessous de deux Casanove, il n'a sûrement pas consulté le premier; en opposant face à face les pastels de La Tour à ceux de Perronneau, il a interdit à celui-ci l'entrée du Salon.» (N'oublions pas que Chardin était l'ami de La Tour, qui, en 1760, avait fait son portrait, exposé l'année suivante au Salon.)

Plaisanteries, boutades, dira-t-on. Nous trouvons ces plaisanteries bien répétées, bien appuyées. Surtout, nous trouvons que ces erreurs de placement servent bien à propos l'intérêt d'un homme qui, nous le verrons de plus en plus, ne l'oublie jamais.

Voyons maintenant Chardin aux prises avec le public et la critique.

Cochin nous l'a appris : il n'était pas laborieux. Pendant toute la première partie de sa carrière, les publicistes qui sont ses amis s'emploient à pallier ce défaut et même à le tourner à son avantage. Si le public voit peu de tableaux de sa main, c'est que, toujours mécontent de lui-même, il travaille lentement, péniblement; c'est aussi que, à peine achevés, ses tableaux sont enlevés par les riches amateurs étrangers. En 1745, en 1747, en 1748, en 1769, c'est toujours même note et pareil entretien.

La critique se lasse enfin. En 1748, elle déclare que « le public verroit avec satisfaction un plus grand nombre d'ouvrages » de Chardin et, qui pis est, un peu plus tard (1751), un autre critique s'écrie : « Le public est fâché de ne voir jamais qu'un tableau d'une main si savante. Avec le talent qu'a M. Chardin, quelle satisfaction pour les amateurs *s'il était* aussi laborieux et fécond que M. Oudry ! »

Le coup est rude; il porte; en 1753, c'est *huit* tableaux que Chardin expose. Il était temps, car si Baillet de Saint-Julien se contente de reprocher au peintre sa « paresse », désormais avérée, l'abbé Garrigues et La Font de Saint-Yenne parlent, plus cruellement, de sa sénilité, ce qui est au moins prématuré. Chardin doit faire donner toutes ses ressources, il fait appel au fidèle Cochin qui, dans une lettre spirituelle et vive, rétorque les perfides accusations du folliculaire : ces griefs, devait-il avouer en 1780, n'étaient pourtant « pas absolument sans fondement... »

Ces « méchants critiques qui le suivoient d'assez près », comme disait aussi Cochin, continuèrent cependant leur œuvre. En 1755, Chardin passe auprès de certains pour découragé par la critique : « Des gens mal intentionnés ont répondu que les critiques faites à l'exposition dernière l'avoient indisposé au point de vouloir tirer cette petite vengeance [l'exposition de deux tableaux seulement] du public injuste, est-il dit dans une lettre sur le Salon de 1755, seroit-il possible... ». Heureusement pour lui, quelques années après, il trouve Diderot.

L'attitude de celui-ci est curieuse. Au début, il n'était rien moins que favorable à Chardin. En 1753, il ne trouve à citer dans son envoi au Salon, parmi « plusieurs tableaux très médiocres », que le *Chimiste*. « Il y a longtemps, dit-il en 1761, que ce peintre ne finit plus rien... » Suit une longue diatribe où Chardin est classé

parmi les « peintres négligés ».

Brusquement, en 1763, le ton change et, désormais, Diderot, parlant de Chardin, ne connaîtra plus que le dithyrambe. Quel mystérieux chef d'orchestre a passé par là ? On ne sait, ou plutôt on peut tenter de le deviner. Il est probable que, là aussi, la sympathie intellectuelle suivit les relations, l'intimité personnelles. Chardin possède désormais le thuriféraire le plus agissant et le plus passionné. Certes, les *Salons* demeurent inédits, mais Diderot les « parle » un peu partout à Paris, les répand dans l'Europe entière. Il était beaucoup mieux désigné que le sage, spirituel et modéré Cochin pour être le chef de publicité de Chardin.

Vingt textes seraient à citer ; on les trouvera en leur lieu. Hélas ! leur éloquence ne convainc plus. Le public s'est lassé de Chardin. A



FIG. 10. — CHARDIN. LE LARRON EN BONNE FORTUNE.
(A M. le baron Maurice de Rothschild, à Paris.)

peine un critique plus indulgent assure-t-il que certains de ses morceaux « rappellent son meilleur temps » (1765). Des morceaux aussi étonnants que les *Attributs* peints pour Choisy paraissent au milieu de l'indifférence. Diderot sera presque seul à louer les étourdissants pastels de la fin de Chardin.

On le voit, celui-ci a utilisé au mieux la plume de ses amis. Car il est très visible que les articles de Cochin, de Diderot, tout convaincus qu'ils sont, sont des services d'amis. Pour Cochin, nous le savons, nous avons même son aveu. Quant à la « conversion » de Diderot, répétons qu'il est probable qu'elle coïncide avec les débuts de rela-

tions plus étroites entre les deux hommes. Nous n'en voulons pour preuve que ces confidences personnelles de Chardin dont, à partir de son revirement de 1763, Diderot émaille sa critique.

Qui donc songerait à reprocher à Chardin de pareils témoignages, de telles amitiés ? C'est l'un des mérites de son génie et de son caractère que d'avoir su les susciter, les conserver.

Qui pourrait lui faire grief d'avoir habilement utilisé le grand périodique littéraire et artistique de son temps : *Le Mercure de France* ? Encore faut-il noter l'appui touchant que cette feuille souvent « inspirée » lui accorda toujours. Relisons, pour en être convaincus, l'article consacré à chaque Salon qui, à la fois, loue l'artiste et répond à ses détracteurs. Relisons aussi les petites « réclames » consacrées à la gravure de ses œuvres : « Les estampes des tableaux de M. Chardin réussissent toujours » (1747), etc. « L'estampe fait voir la blancheur de la peau d'une blonde, en opposition avec une coëffe et un mantelet de mousseline; hardiesse de la peinture que la gravure a rendue avec une justesse et une vérité qui lui étaient peut-être plus difficiles » (1753). Chardin, lui aussi, savait « faire sa presse ».



FIG. 11. — CHARDIN. NATURE MORTE.
(Dublin, National Gallery.)

Il serait bien utile, bien instructif de déterminer dans cet examen de la fortune d'un artiste ce que lui rapportait son art, ce qu'il tirait de ses tableaux. Sur ce point, malheureusement, nous ne savons presque rien.

A en juger par les prix atteints par les tableaux de Chardin dans les ventes publiques faites de son vivant, il semblerait, en effet, que ses bénéfices aient été assez maigres. Le comte de Tessin, en 1745, acquiert, à la vente La Roque, l'*Ouvrière en*

tapisserie et le *Jeune Dessinateur* pour 100 livres; à cette même vente le *Toton* se vend 25¹/₂ livres, la *Pourvoyeuse* et la *Gouvernante* 104. Mais, avec les années, la valeur de ces tableaux semble augmenter : à la vente La Live de Jully, en 1759, la *Mère faisant réciter l'Évangile à sa fille* et l'*Écolier dessinant d'après la bosse* sont vendus 720 livres; en 1761, à la vente du comte de Vence, l'*Écureuse* et le *Garçon cabaretier* « font » 551 livres; en 1770, enfin, à la vente Fortier, le *Bénédicté* atteint 900 livres.

N'oublions point, d'ailleurs, les prix élevés payés du vivant du peintre pour certains tableaux : 1.800 livres, au témoignage de Mariette, pour la *Mère laborieuse*. N'oublions pas, enfin, les profits certains que Chardin tirait du débit des gravures de ses œuvres.

Dans l'ensemble, l'inventaire dressé après la mort de l'artiste permet de se rendre assez exactement compte de la situation de fortune du ménage. Les époux Chardin possèdent alors un mobilier estimé 598 livres, des tableaux valant 200 livres, de l'argenterie et des bijoux pour 5.000; des vêtements pour 280 livres. Divers titres de rente leur assurent un revenu annuel de 5.051 livres, auxquelles il convient d'ajouter les 1.400 livres des pensions royales. Les époux Chardin, logés gratuitement au Louvre, avaient un revenu annuel assuré de 6.451 livres. Nous arrivons ainsi au chiffre que donnait à d'Angiviller un rapport de ses bureaux rédigé au moment où la veuve de Chardin sollicitait une survivance de pension : « Ils jouissent, dit ce texte, de 5.000 à 6.000 livres de rente. » Ils étaient donc fort à leur aise. Il n'est que juste de constater qu'ils le devaient, en grande partie, à leur travail et à leur économie.

Nous conseillons aux écrivains qui s'apitoient sur leur sort la lecture de l'inventaire après décès de l'artiste, qui, mieux qu'un poème, décrit leur intérieur confortable et bourgeois : on « voit » littéralement ce salon donnant sur la rue des Orties que meublent une commode de palissandre ornée de bronze, couverte de marbre, un guéridon, deux encoignures de palissandre, une table à piquet, une autre table, six chaises, deux bergères, deux fauteuils et deux cabriolets; on voit la cheminée que surmonte une grande glace à laquelle répond un autre trumeau de glace, la pendule de Boulle à gaine, les tableaux du maître de la maison et de ses amis : Silvestre, Vernet, Cochin, les statuettes de Pigalle. Ailleurs, on soupèse l'argenterie : six plats, une soupière, deux compotiers, une écuelle, deux gobelets, douze couverts, une cuiller à potage, deux à ragoûts, une à sucre, une à olives, une à moutarde, six cuillers à café de vaisselle plate; vingt autres pièces de « vaisselle montée »; on dénombre la garde-robe du maître : neuf habits complets, dont un de velours ciselé cramoisi, un de pékin bleu et un de bouracan mordoré, un surtout, deux redingotes avec leur veste, trois culottes de velours, deux robes de chambre de satin, une canne à bec de corbin d'or, une montre d'or avec cachet, une tabatière d'agate, deux épées à poignée d'argent, et nous laissons le côté des bijoux évalués près de 1.200 livres. Les pauvres gens, en vérité !

D'après les comptes, le ménage Chardin apparaît tel qu'il dut être : ordonné, honnête, un peu resserré, un peu froid. C'est ainsi que l'artiste lui-même a peint les

intérieurs de gens de son monde. On voit quelle erreur ont commise les biographes qui lui ont attribué une fin d'existence assombrie par les malheurs, une situation romantiquement misérable : c'était faire peindre Chardin par Greuze.

L'examen des quelques points obscurs ou controversés de la vie et de l'œuvre de Chardin nous a fait jeter un coup d'œil sur toute la carrière de l'artiste. Il semble bien que cette revue nous ait fourni assez d'idées nouvelles pour que la méthode que nous avons suivie soit justifiée.

Nous voudrions, d'ailleurs, qu'il fût bien entendu que nous avons voulu donner surtout ici des suggestions, pierres d'attente d'une biographie définitive de Chardin qui mériterait un nouveau Goncourt. Notre livre contient à peu près tout ce qu'à l'heure actuelle on sait de Chardin. Si nous avons émis quelques suggestions, c'est surtout afin que d'autres travailleurs les lisent, les commentent et, enfin, les ruinent ou — ce que nous espérons — les corroborent définitivement. Nous croyons qu'il convient d'abandonner définitivement la biographie traditionnelle et lénifiante de l'artiste, qu'il faut sortir de l'hagiographie pour rentrer dans la vérité.

Nous espérons échapper au reproche d'irrespect. Nous l'avons déjà dit, rien ne nous semble plus déplacé que l'irrévérence systématique envers le génie. Mais il est absurde de croire que Chardin a besoin d'autre chose que de la vérité. Nous voyons désormais un Chardin authentique aussi digne de notre estime et de notre admiration, mais plus près de nous, plus directement appréciable.

Chardin a du bon sens, un excellent jugement, un juste orgueil, un étroit et fidèle attachement à ses amis, de l'ordre et une exacte probité qui lui per-



FIG. 12. — CHARDIN. LE POT D'ÉTAİN.
(A M. le baron Henri de Rothschild, à Paris.)

mettent de remettre et de tenir en état, outre son patrimoine, celui de ses confrères.

Il est, d'autre part, paresseux, fort susceptible, brave, mais un peu étourdi, coléreux, assez proche de ses intérêts, à la fois habile et assez roide quand il les défend; tout compte fait, il est heureux en affaires. Il est soigné, net; pendant sa dernière maladie, il prend soin de se faire raser jusqu'au dernier jour; il meurt, bourgeois fort à son aise, ayant ordonné sa vie et sa carrière aussi bien que sa personne.

Tous ces traits ne concordent-ils pas? Ne nous rendent-ils pas un Chardin tout conforme au portrait du « Français » traditionnel? Conscience qui se développe en orgueil, bonté que vient modérer l'avarice, fille de la prévoyance, tout cela compose un type bien plus réel que celui des hagiographes. Ce sont de vrais romantiques : prétendant tracer le portrait d'un bourgeois français, ils le travestissaient en héros de Balzac. Chardin a subi les mêmes infortunes que tous les hommes, mais il n'a jamais été un misérable, un artiste méconnu et aigri. Tout chez lui est simple, sage et naturel.

Désormais, nous avons aussi une vue plus nette de l'œuvre de l'artiste, de sa naissance, de sa famille, de son évolution tout artisanne, à ses débuts surtout, et, enfin, de l'accueil qu'il sait s'assurer auprès du public, de la critique, des pouvoirs officiels.

Ainsi s'effacent des idées simplistes, mais fausses, trop facilement admises et répétées par les historiens. On a trop dit qu'il n'y avait en France, avant le *xix^e* siècle, ni public ni critique d'art véritable. On a trop cru que, avant le *xix^e* siècle, l'artiste ne pouvait vivre que grâce au mécénat. Au contraire, nous l'avons vu, dès le temps de Chardin — et même auparavant — il y a en France un public pour les artistes et une critique dont doivent tenir compte les artistes qui, comme lui, veulent assurer leur carrière.

Son œuvre, enfin, nous est apparue toute traditionnelle, dans son inspiration et son origine comme dans ses tendances. Avant lui, les genres qu'il aimait étaient cultivés, on les continuera autour de lui et après sa mort. Artiste parfait, son œuvre se place aux sommets de l'art de tous les temps, mais ne fixe pas un point de départ, une date. Fouquet, Poussin, David ont mieux que lui marqué leur siècle de leur empreinte. Ils ont ouvert des voies nouvelles. Chardin suit une tradition qui sera continuée.

Ainsi, nous avons successivement dépouillé toutes les vaines raisons que le sentiment pouvait nous donner d'aimer Chardin et de goûter son œuvre. Il n'est ni le modèle des vertus bourgeoises ni le porte-parole du tiers-état et le héros des qualités populaires ni le créateur d'un genre ou d'une technique nouvelle. Chardin est autre chose et mieux que tout cela. Il est un peintre et l'un des plus grands qui aient existé.

Georges WILDENSTEIN.

BIBLIOGRAPHIE

REVUE DES REVUES

par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

La « Koimesis » de Kahrié Djami. — La mosaïque de la *Dormition* de Kahrié Djami, signalée peu après sa découverte par M. J. Ebersolt (*Revue de l'Art*, 1929), fut considérée comme une œuvre du début du *xiv^e* siècle. M. H.-E. del Medico, après une étude analytique de cette œuvre importante (*Revue*



SAINT-PIERRE DE LA MOSAÏQUE DE LA *Koimesis*, A KAHRIÉ.

archéologique, janvier-avril 1933), conteste cette datation et conclut que « par sa technique, par son sens des volumes, le coup de pinceau énergique qui souligne les traits des visages, la *Koimesis* rejoint... les œuvres d'art des *vii^e* et *viii^e* siècles, car elle ne présente aucunes des caractéristiques maniérées et doucereuses de l'art des Macédoniens et des Comnènes, ni aucune des particularités baroques et extravagantes de l'époque des Paléologues. Au *ix^e* siècle, nous rencontrons déjà les traits des personnages de la *Koimesis* de Kahrié, qui seront si souvent imités dans la suite... Ces considérations forcent, pour ainsi dire, d'assigner à la *Koimesis* de Kahrié une place entre le début du *viii^e* et la fin du *ix^e* siècle, c'est-à-dire en pleine période iconoclaste ». L'auteur insiste sur la nécessité de revenir

sur certaines présomptions concernant cette époque (voir les mêmes idées exposées par Diehl, Kondakoff, Bayet, etc.), où, d'après une opinion trop répandue, il n'y aurait pas eu d'art religieux. Selon l'auteur, la vraie renaissance byzantine — celle qui retrouve les traditions de l'art classique et revient à l'étude de la nature — est marquée précisément par l'art de l'époque des Iconoclastes. Cet art, à côté du classicisme des formes, acquiert une technique révolutionnaire qui rompt avec la tradition hiératique de l'époque justinienne.

Le rôle d'Andrea Pisano dans l'histoire de la sculpture de la Renaissance. — Vasari considérait

Andrea Pisano comme le plus grand rénovateur de la sculpture italienne ; son rôle aurait été égal à celui de Giotto dans la peinture. On a souvent contesté le bien-fondé de cette affirmation (voir A. Schmarsow, W.-R. Valentiner, Géza de Francovich, etc., même A. Venturi). La connaissance que nous avons de l'œuvre d'Andrea, dont les premiers et les derniers travaux nous restaient inconnus, justifiait jusqu'ici les réserves.

Deux études, parues presque simultanément, celle de M. Jenő Lányi (*L'Arte*, mai 1933) et celle de M. Pico Cellini (*Revista d'Arte*, janvier-mars 1933), revendiquent de nouveau une place de tout premier plan pour le grand sculpteur pisan. Ces deux historiens renforcent le jugement de Vasari, en analysant surtout une sculpture que tous deux, indépendamment l'un de l'autre, ont été amenés à reconnaître comme une œuvre de vieillesse d'Andrea Pisano : il s'agit de la Vierge qui se trouve au Musée du Dôme de Florence, attribuée jusqu'à présent, par erreur, au fils du sculpteur, Nino. En effet,



ANDREA PISANO.
La Vierge DE LA « MAESTA »
(Orviato, Musée du Dôme.)

le style de cette dernière œuvre d'Andrea (1348), « classique » et équilibré, est à l'opposé de celui des œuvres « gothiques » de Nino (voyez ses *Vierges* : celle de Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, celle de S. Giovanni e Paolo de Venise, etc.). D'autre part, les auteurs des deux études en question parviennent à reconstituer la *Maestà* de la porte dite « di Postierla » de la cathédrale d'Orvieto, que de sérieuses raisons permettent d'attribuer à Andrea Pisano (voir les documents de l'Archivio dell'Opera del Duomo pour l'année 1348, publiés par M. Piro Cellini et, avant lui, par Fumi). M. J. Lányí insiste, en outre, sur les affinités qui unissent la technique de l'exécution de ce groupe reconstitué à celle des bas-reliefs de la porte du Baptistère de Florence, œuvres incontestables d'Andrea.

La filiation de quelques primitifs valenciens. — Le baron de San Petrillo et M. Elias Tormo ont publié, dans l'*Archivo de Arte y Arqueologia* (n° 23, janvier-avril 1932, voir notre note dans la *Gazette des Beaux-Arts*, numéro d'octobre 1932), une étude sur quatre tableaux valenciens. Ces deux auteurs viennent de lui donner pour suite un petit mémoire analytique sur quatre autres primitifs. Il s'agit des tableaux suivants, qui se trouvent actuellement au Musée Diocésain de Valence : 1° le rétable de saint Michel, provenant de Villar del Arzobispo, par Juan Gabarda, peint en 1527 ; 2° le rétable du seigneur de Vinalesa, qui a pour sujet saint François recevant les stigmates, exécuté après 1502 ; 3° l'image de saint Jacques, dit des *Piñanas*, du début du xvi^e siècle ; 4° le rétable de saint Denis et de sainte Marguerite, attribué à Antonio Cabanyes et exécuté vers 1500, ou peu après.

Les fresques de Masaccio et Masolino à l'église San Clemente de Rome. — Il est malaisé de discerner la part individuelle de chacun des auteurs d'une œuvre commencée par un peintre et terminée par un autre, surtout si cette œuvre n'a été épargnée ni par le temps ni par les retouches ultérieures. C'est à un problème de ce genre que s'attaque M. Hermann Beenken dans son intéressante étude sur les fresques de Saint-Clément (*Belvedere*, cahiers 7 et 8, 1932). L'auteur tâche de déterminer la contribution personnelle de Masaccio et celle d'un autre peintre qu'il identifie avec Masolino. C'est là un des problèmes les plus ardues que nous propose l'histoire de l'art du quattrocento italien.

La collaboration de Giorgione et de Titien au Fondaco dei Tedeschi de Venise. — Si les fresques exécutées par Giorgione et Titien au Fondaco dei Tedeschi, à Venise, achevées le 8 novembre 1508, ont été détruites par le temps, on peut, néanmoins, s'en faire une idée assez exacte, grâce aux descriptions de Francesco da Hollanda (*Tractato...*, 1538), de Lodovico Dolce (*Dialogo della Pittura*, 1557),

de Sansovino (*Dialogo di tutte cose*, 2^e éd., 1565), de Vasari (*Vite...*, 2^e éd., 1567), etc. Plus tard, Antonio Zanetti reproduisit, par la gravure, dans son livre *Varie pitture a fresco de' principali maestri Venetiani* (1760), six fragments de ces fresques : trois d'après les peintures de Giorgione, trois d'après celles de Titien. D'autres reproductions de Zanetti, d'après Tintoret, Véronèse, Zelotti, nous permettent de juger du degré d'exactitude de ses copies. M. Karl Oettinger (*Belvedere*, cahier 8, 1932) tâche de reconstituer le caractère des originaux et compare les fresques des deux peintres : celles plus intimes, plus « intérieures » et archaïques de Giorgione, et celles plus décoratives, dramatiques et « modernes » de Titien.

Trois dessins de Giovanni Battista Uti da Faenza. — La *Revista d'Arte* (janvier-mars 1933) publie une étude sur trois dessins attribués par M. B. Berenson à Giovanni Battista Uti da Faenza. Ce sont : le profil d'une dame aux yeux baissés (1254 E. Cf. *La Vierge adorant l'Enfant-Jésus* par G. B. Uti, à la Gal. nat. de Dublin), jadis considéré comme celui de Verrocchio ; une étude pour un autel (collection du duc de Devonshire, à Chatsworth) ; et le dessin d'une *Crucifixion*, au Cabinet des Dessins des Offices, catalogué par M. Berenson sous le n° 202 (l'attribution est moins certaine).

Louis de Caulery au Musée d'Anvers. — M. E. Michel nous donne (*Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. III, fasc. III, juillet 1933) d'intéressants renseignements sur Louis de Caulery, ce peintre de fêtes et de carnivals, qui est du nombre



LOUIS DE CAULERY. Carnaval sur la glace.
(Musée d'Anvers ; n° 938.)

des artistes flamands du xvi^e siècle encore relativement peu étudiés. M. Michel lui attribue un tableau du Musée d'Anvers : *Le Carnaval sur la glace*. Louis de Caulery se rattache à une chaîne d'artistes dont les premiers anneaux seraient Van Hemessen et le vieux Bruegel, qui comprendrait Hans Bol et passerait par Denis Van Alsloot pour aboutir aux

Téniers et aux Duchâtel. « Il y a, dit M. E. Michel, une tradition importante dans la peinture flamande, tradition qui sera reprise au XVIII^e siècle par les Horemans, les Thomas et les Goovaerts. » La fantaisie de Louis de Caulery s'est créé un cadre, où le Nord se marie bizarrement avec le Midi.

Les transformations subies par deux tableaux de Titien au Prado. — Des documents conservés aux archives du Palais de Madrid, étudiés par



TITIEN. Philippe II offrant son fils à Dieu. État primitif du tableau.

M. J. Moreno Villa (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° 26, mai-août 1933), nous enseignent que deux tableaux de Titien, acquis par Philippe IV, et actuellement au Prado, ont subi des transformations d'importance. Vicente Carducho reçut le 24 décembre 1625 *mil reales* pour avoir élargi et retouché deux tableaux du grand maître vénitien : *Philippe II offrant son fils à Dieu* et *La Religion secourue par l'Espagne*. M. J. Moreno Villa arrive, par une analyse détaillée et une étude des inventaires antérieurs et postérieurs à 1625, à reconstituer l'état primitif du premier de ces deux tableaux, avant l'intervention de Carducho.

Les débuts de Van Dyck. — Antoine Van Dyck a-t-il réellement été l'élève de Rubens ? C'est la question que pose M. Leo Van Puyvelde (*Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. III, fasc. III, juillet 1933). L'étude des textes et des œuvres du jeune Van Dyck semble conduire l'auteur vers une conclusion négative. En effet,

les liens de dépendance de Van Dyck vis-à-vis de Rubens ont été beaucoup plus faibles que l'on ne l'admettait jusqu'à présent : son talent s'est développé librement. Son contact avec Rubens n'a pas empêché Van Dyck de manifester, dans ses œuvres de jeunesse, un style plus « avancé », plus « baroque », plus « caravagesque », que celui de la génération précédente, à laquelle appartenait Rubens.



TITIEN. Philippe II offrant son fils à Dieu après la bataille de Lépante. État actuel du tableau. (Madrid, Musée du Prado.)

M. L. Van Puyvelde retrace la vie de Van Dyck en se servant de documents dont la valeur n'a pas été peut-être suffisamment mise en relief. Il attribue notamment une grande importance à la biographie manuscrite du peintre, datant de la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui se trouve à la bibliothèque du Musée du Louvre ; celle-ci a déjà été utilisée par MM. Jules Guiffrey et Alfred Michiels (1881-1882), mais sa valeur a été fort contestée par M. Max Rooses (Cf. *Revue de l'Art flamand et hollandais*, 1907, p. 1-12, 101-110). Les conclusions de M. L. Van Puyvelde renforcent les résultats d'études publiées naguère au sujet de Van Dyck par MM. W. Bode, W. Oldenburg et W. Valentiner.

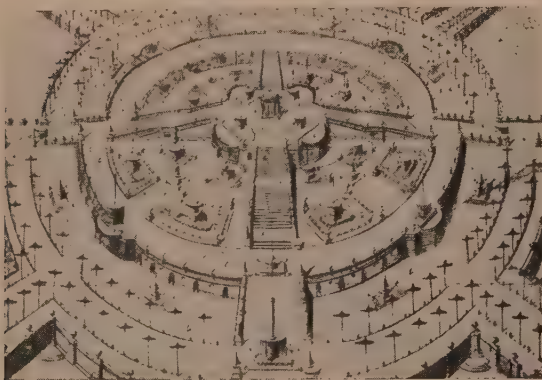
L'architecture coloniale au Mexique. — Depuis le début du XX^e siècle, les historiens d'art se sont intéressés à l'art colonial espagnol, c'est-à-dire



CATHÉDRALE DE MEXICO
AVEC, A DROITE, L'ÉGLISE PAROISSIALE DU SAGRARIO

aux formes assez particulières que l'art espagnol a revêtues dans les colonies américaines. C'est le sujet de l'article de M. Luis M. Cabello Lapiedra (*Revista Española de Arte*, juin 1933). L'auteur passe en revue les monuments de l'architecture coloniale au Mexique, depuis la conquête jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Il s'arrête tout particulièrement sur l'activité de l'architecte et sculpteur, d'origine valencienne, Manuel Vicente Tolsá, qui termina la cathédrale de Mexico, et qui contribua plus que quiconque à donner à cette capitale l'aspect caractéristique qu'on lui connaît. Son activité au Mexique, qui débuta vers 1791-1793, prit fin en 1816, l'année de sa mort.

Ventura Rodríguez. — Ventura Rodríguez appartient au nombre des grands architectes du baroque espagnol qui n'ont jamais pu réaliser leurs projets grandioses à cause de la vogue de l'art étranger en Espagne, au milieu du XVIII^e siècle, et du mépris qui atteignait alors les artistes qui « n'avaient pas été à Rome ». Son œuvre, ses dessins, ses plans



Ventura RODRÍGUEZ. Projet de place-jardin.
(Madrid, Bibliothèque Nationale.)

d'urbanisme ont été appréciés par Jovellanos, Cean et Pulido y Díaz Galdós. Ce dernier a classé chronologiquement l'œuvre de l'artiste dans la *Bibliografía de D. Ventura Rodríguez y Tizón*, Madrid 1898. M. Enrique Lafuente Ferrari (*Revista Española de Arte*, juin 1933) attire l'attention des historiens sur l'intérêt des dessins de cet architecte, qui se trouvent à la Bibliothèque Nationale de Madrid, et présentent, selon toute probabilité, un projet pour les jardins et les dépendances du Palais Royal à Madrid.

L'Arte (septembre-octobre 1933). — Le dernier numéro de la revue *L'Arte* contient une étude de M^{me} Giulia Sinibaldi sur *Andrea del Cas-*



LA VIERGE ET L'ENFANT. Copie d'après Pontormo.
(Villa del Poggio Imperiale, à Florence.)

tagno, un article important de M. Adolfo Venturi sur l'*Exposition ferraraise*, où l'auteur reprend avec beaucoup plus d'ampleur le sujet qu'il a déjà traité dans le *Burlington Magazine* (mai 1933, voir notre note, *G. B. A.*, juillet 1933) et dans l'*Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento* (fasc. I, février 1933). Enfin M^{me} Mary Pittaluga tâche de reconstituer un tableau perdu de Pontormo, figurant *La Vierge et l'Enfant*, d'après les douze copies connues, dont elle donne la liste, et dont la plus célèbre se trouve à la Villa del Poggio Imperiale, à Florence. L'ouvrage disparu — les copies en sont témoins — appartient à la période où l'artiste se rapprochait le plus des « effets michelangesques ».

Le gérant : F. LE BIBOUR.

TABLE DES MATIÈRES

SECOND SEMESTRE 1933

TEXTE

Paul BAUR.	Les peintures de la chapelle chrétienne de Doura	65
Bernard BERENSON	Nouveaux dessins de Signorelli.	279
Frans BLOM.	L'art maya.	321
Wilhelm BOECK.	Les sculpteurs français à la cour de Frédéric I ^{er}	104
Abel BONNARD	Remarques sur l'art photographique.	300
Martin CHAUNCEY ROSS.	Le devant d'autel émaillé d'Orense.	272
Pierre DU COLOMBIER. ..	Un chef-d'œuvre oublié de l'ancien hôtel de ville de Paris.....	341
Maurice DENIS	État actuel de l'art religieux.	38
Louis DIMIER.	Un nouveau portrait de Jean Clouet.	100
Georges GAILLARD.	Les chapiteaux du cloître de Santa Maria del Estany	139, 257
A. GODARD	Nouveaux bronzes du Luristan : les fouilles de Zalu-Ab.....	129
L.-K. HEYDENREICH. ...	La Sainte Anne de Léonard de Vinci	205
Paul JAMOT	Un tableau inédit de Louis Lenain antérieur à 1640.....	295
Paul JARRY	Les fresques de J.-B. Pierre dans la chapelle de la Vierge, en l'église Saint-Roch.	31
Kurt KUSENBERG	Autour du Rosso.	158
Jacques LIEURE.	La <i>Gazette des Beaux-Arts</i> et la gravure.	351
Eustache DE LOREY	La peinture musulmane : l'école de Bagdad.	1
J. DE LA MARTINIÈRE ..	Les fresques de Saint-Gilles de Montoire, d'après les aquarelles de Jorand.....	193
J. MATHEY.....	Ingres portraitiste des Gatteaux et de M. de Norvins.....	116
Jean MILO.	Pour ou contre le nettoyage	314
René PLANCHENAUT. ..	La collection du marquis de Livois : les écoles étrangères	14
—	— l'art français.....	220
Guy DE Tervarent. ...	Les tapisseries du Ronceray et leurs sources d'inspiration.....	79
J.-R. THOMÉ.	A propos de l'exposition de l'École des Beaux-Arts.	128
Vikke VAN DEN BERGH .	La durée et la conservation des peintures.	186
Lionello VENTURI.	Les macchiaioli.	238
John WALKER.	Degas et les maîtres anciens	173
Georges WILDENSTEIN ..	Le caractère de Chardin et sa vie	365

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

S. Elisséev, *Notes sur le portrait en Extrême-Orient* (M. J.), p. 317. — P. Gusman, *Gravure sur bois et taille d'épargne* (J. B.), p. 61. — Hackin, *La sculpture indienne et tibétaine au musée Guimet* (A. R.), p. 58. — M^{me} Louis Hermite, *La vie d'un palais danois : la légation de France à Copenhague* (J. B.), p. 317. — Ch.-L. Kuhn, *Romanesque mural painting of Catalonia* (M. J.), p. 124. — E. Kris, *Goldschmiede Arbeiten des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks* (A. R.), p. 58. — F. Meli, *Problemi di pittura siciliana nel Quattrocento* (M. J.), p. 61. — Muséographie : Comptes rendus de catalogues (A. R.), p. 58. — *La peinture catalane à la fin du moyen âge* (J. B.), p. 188. — L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français : le monde latin* (J. B.), p. 123. — P. Rolland, *Les primitifs tournaisiens* (E. Michel), p. 123. — J. Roosval, *Swedish Art* (A. R.), p. 125. — B. Rowland, *Jaume Huguet* (M. J.), p. 188. — H. Schneider, *Jean Lievens* (C. Brière-Misme), p. 60. — H. Sérouya, *Spinoza, sa vie et sa philosophie* (J. B.), p. 188. — H. Sérouya, *Initiation à la peinture d'aujourd'hui* (J. B.), p. 317. — Tricou et Galbreath, *Les documents héraldiques du musée des tissus de Lyon* (A. R.), p. 58. — W. R. Valentiner, *Pieter de Hooch* (C. Brière-Misme), p. 59. — J. K. Van der Haagen, *De schilders van der Haagen en hun werk* (C. Brière-Misme), p. 125. — P. Vitry, *Essai sur l'œuvre des sculpteurs français au Portugal* (J. B.), p. 123.

REVUES

par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

L'art gréco-iranien, p. 62. — L'art byzantin, p. 63. — L'art italien en Hongrie, p. 63. — L'art ferrarais, p. 63. — Les éléments de l'art gothique à Séville et à Grenade et le problème des origines, p. 63. — Les notions principales de l'histoire de l'art, p. 126. — La nature morte dans l'histoire de l'art, p. 126. — Les plus anciennes mosaïques de Saint-Marc de Venise, p. 126. — La tradition de la peinture pré-giottesque à l'abbaye Sainte-Marie de Pomposa, p. 127. — Les œuvres de jeunesse de Michel-Ange, p. 127. — Le bi-centenaire de Hubert Robert, p. 127. — Copies et originaux dans l'art classique, p. 189. — Les dernières découvertes à Tel-Amara, p. 189. — Fouilles archéologiques en Perse, à Damgham et à Persépolis, p. 189. — La mythologie classique dans l'art médiéval, p. 190. — Nouvelles études sur l'église et le cloître de Silos, p. 190. — Les fresques de Galata, en Chypre, p. 190. — Du nouveau sur Ghirlandajo et Cosimo Rosselli, p. 191. — Quelques élèves de Giovanni Santi, p. 191. — Raffaellino del Garbo, p. 191. — L'école siennoise après 1350, p. 192. — Lucas Cranach l'aîné,

p. 192. — Liotard, p. 192. — L'œuvre de Veit-Stoss, p. 255. — Les dessins et les estampes de Jost Ammann, p. 255. — Les œuvres de Hans Baldung, p. 255. — L'école d'Utrecht de la seconde moitié du xvi^e siècle, p. 256. — Jésus-Christ chez Marthe et Marie, par Jacob Jordaens, p. 256. — Utrillo, p. 256. — La généalogie de la Danaé de Rembrandt, à l'Ermitage, p. 318. — Les fresques de la synagogue de Doura Europos, p. 319. — Existe-il une unité nationale dans l'art italien? p. 319. — Le maître-autel de la cathédrale d'Oviedo, p. 320. — Rétables d'origine néerlandaise dans les pays nordiques, p. 320. — La Koïmesis de Kahrié Djami, p. 381. — Le rôle d'Andrea Pisano dans l'histoire de la sculpture de la Renaissance, p. 381. — La filiation de quelques primitifs valenciens, p. 382. — Les fresques des Masaccio et Masolino à l'église San Clemente de Rome, p. 382. — La collaboration de Giorgione et de Titien au Fondaco dei Tedeschi de Venise, p. 382. — Trois dessins de Giovanni Battista Uti da Faenza, p. 382. — Louis de Caulery au musée d'Anvers, p. 382. — Les transformations subies par deux tableaux de Titien au Prado, p. 383. — Les débuts de Van Dyck, p. 383. — L'architecture coloniale au Mexique, p. 383. — Ventura Rodriguez, p. 384. — L'Arte, p. 384.

Lisez
BEAUX-ARTS
Le Journal des Arts
et vous serez au courant de
TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

Paraissant tous les vendredis

(6 pages, format journal, abondamment illustrées)

140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII^e

ABONNEMENTS

FRANCE : un an 42 fr. ; six mois 23 fr.

ÉTRANGER (pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) : un an 56 fr. ; six mois 30 fr.

AUTRES PAYS : un an 70 fr. ; six mois 38 fr.

**Société des Amis de la Bibliothèque d'Art
et d'Archéologie de l'Université de Paris**

Fondation Jacques Doucet

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundis, mercredis et vendredis.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1930 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8^e).

DUVEEN BROTHERS^{INC.}

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW-YORK

720, FIFTH AVENUE